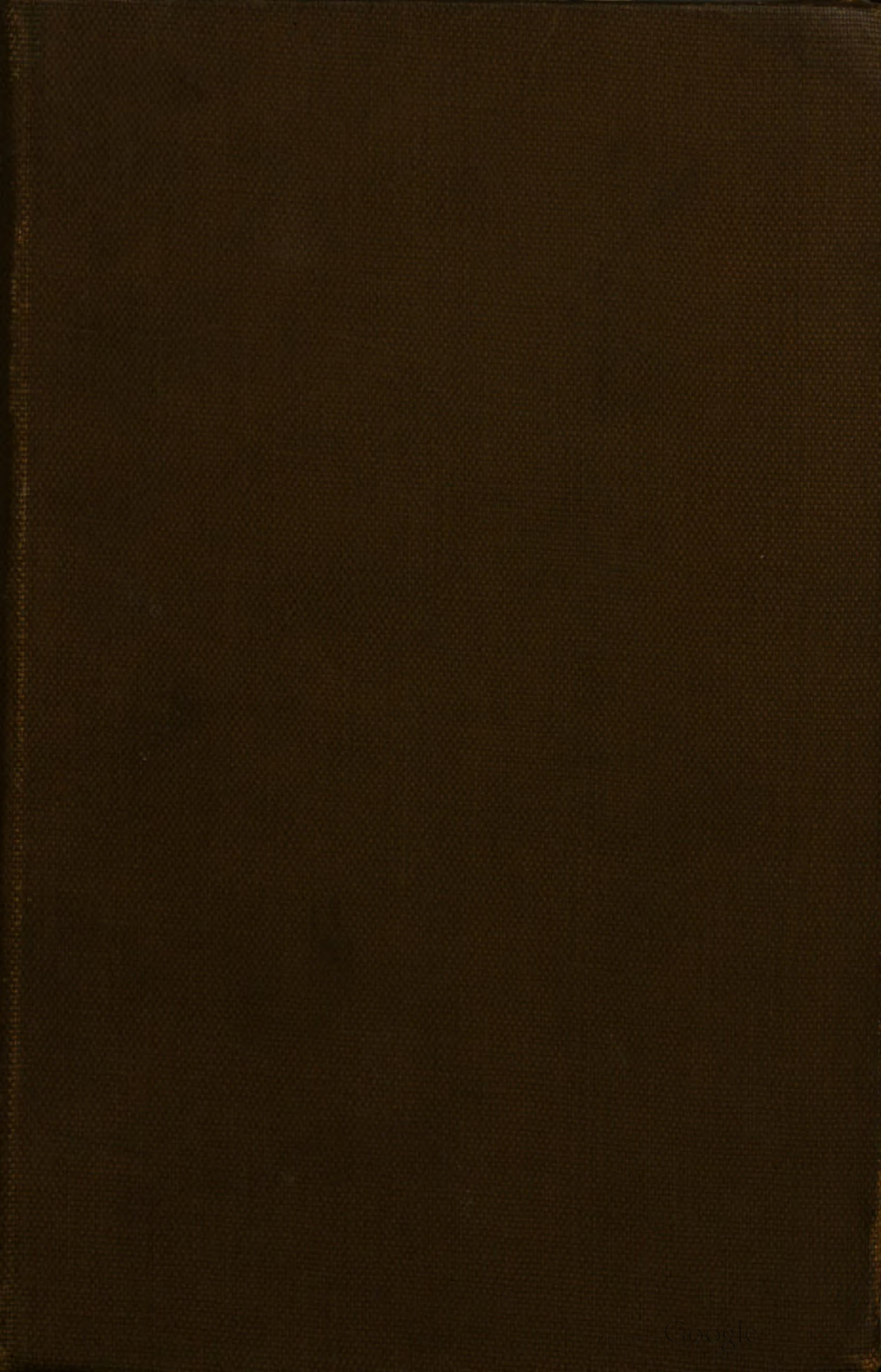
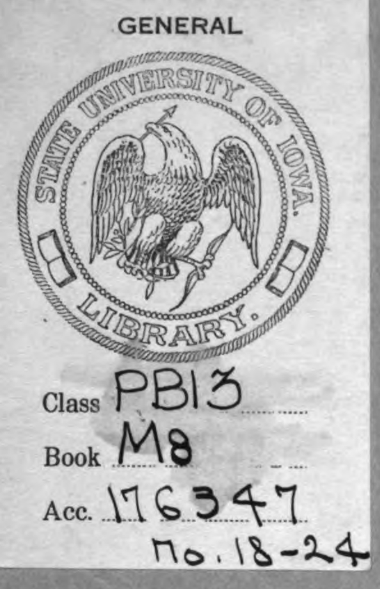
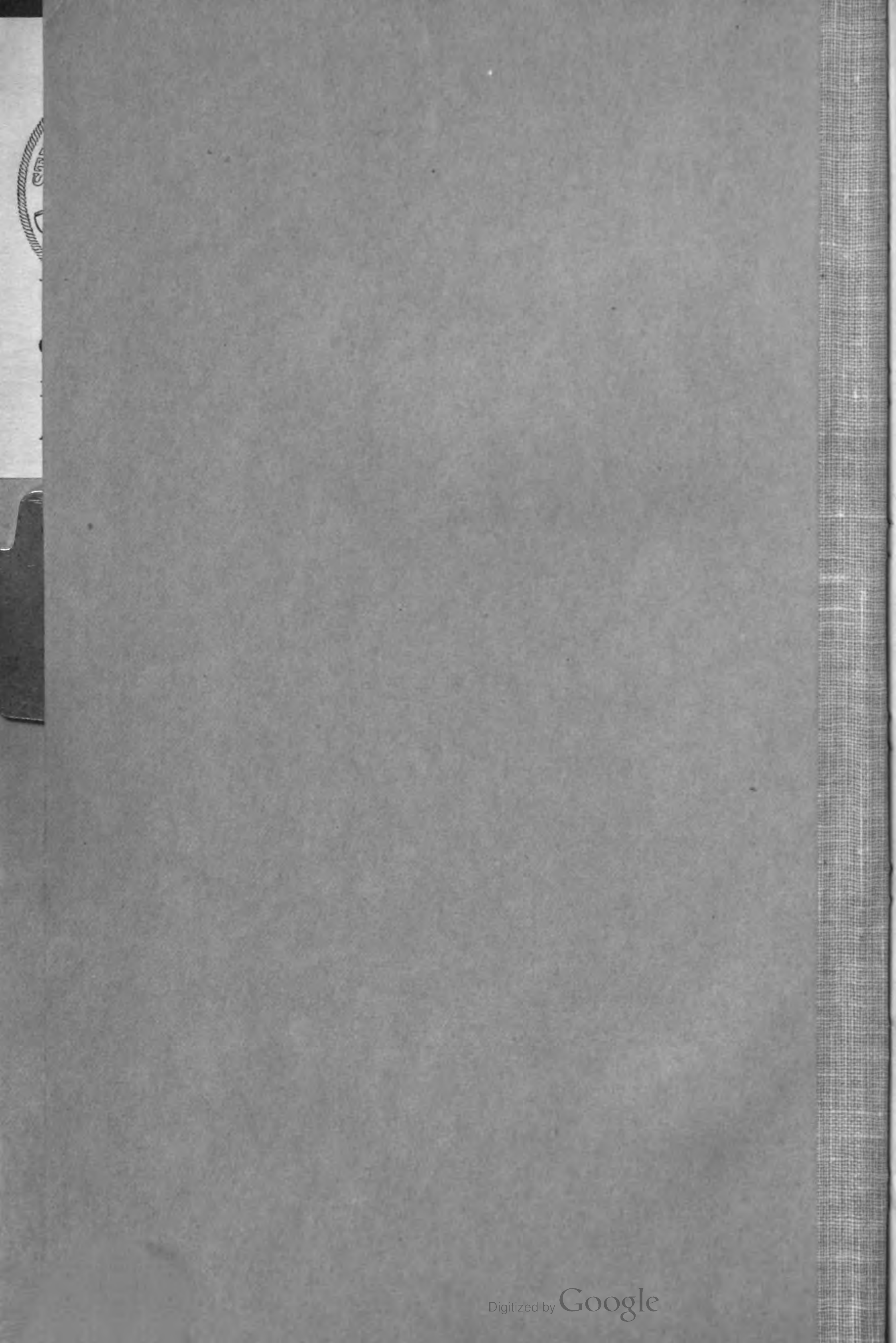



STATE UNIVERSITY OF IOWA.
LIBRARY.





MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXIV.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES EINFLUSSES SENECA'S AUF DIE IN DER ZEIT VON 1552—1562 ERSCHIENENEN FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIEN.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS

DES

EINFLUSSES SENECA'S

AUF DIE IN DER ZEIT VON 1552 BIS 1562 ERSCHIENENEN

FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIEN.

VON

DR. KARL BÖHM.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

Inhalt.

Vorwort.

Seit mehreren Jahren habe ich mich mit Untersuchungen über den Einfluss der Seneca-Tragödien auf die französische Tragödie des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Da jedoch einerseits die Zahl der französischen Stücke dieses Zeitraums eine ziemlich grosse ist, und ihre Texte bei uns in Deutschland meist nur schwer zu beschaffen sind, ich aber andererseits auch nicht einzelne, hinsichtlich der Zeit ihres Erscheinens nicht unmittelbar zusammengehörige Stücke behandeln wollte, sah ich mich gezwungen, den Umfang der ursprünglich ins Auge gefassten Arbeit mehr und mehr zu beschränken, bis ich schliesslich meine Untersuchungen auf jene französischen Tragödien beschränkte, welche während des ersten Dezenniums nach der ersten Aufführung der *Cléopâtre* Jodelle's aufgeführt, bzw. durch den Druck veröffentlicht worden sind. Aber auch in dieser Beschränkung kann die vorliegende Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da einzelne der dieser Periode angehörigen Tragödien überhaupt nicht aufgefunden werden konnten, einige andere aber zu spät ausfindig gemacht wurden, als dass eine eingehende Behandlung derselben noch möglich gewesen wäre.

Der vorliegende erste Teil meiner Arbeit soll das Abhängigkeitsverhältnis der französischen Tragödien von dem lateinischen Vorbilde hinsichtlich der Konstruktion und der Komposition feststellen. In einem zweiten Teile wird das Abhängigkeitsverhältnis hinsichtlich des Inhalts der Stücke behandelt werden.

Was die von mir bei der vorliegenden Untersuchung

zu Grunde gelegte Methode betrifft, so habe ich zu bemerken, dass sie so ziemlich dieselbe ist, wie jene, welche Fischer bei seiner Arbeit *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie* angewendet hat. Ich habe sie jedoch nicht von Fischer übernommen, auf dessen Arbeit ich erst durch Schick's Rezension aufmerksam geworden bin.[1]) Erfreulich war es für mich, zu sehen, dass Fischer durch das Studium der Seneca-Tragödien ungefähr auf die gleiche, freilich etwas aussergewöhnliche Methode geführt worden war. Ihm verdanke ich, wenn auch nicht die Methode selbst, so doch eine grosse Anzahl recht treffender Bezeichnungen.

Fischer's Methode ist sowohl von Proescholdt [2]) als auch von Schick sehr anerkennend beurteilt worden. Nur spricht letzterer die Ansicht aus, dass sie, wenn es sich um ihre Verwendung zur Ermittelung der Autorschaft umstrittener Stücke, wie z. B. des *First part of Jeronimo* handle, sich nicht allzusehr auf die eigenen Kräfte verlassen dürfe, sondern gut thue, in solchen Fällen jeden Alliierten, der sie dem Ziele näher bringen könne, dankbar anzunehmen, und dass sie überhaupt nur auf armselige Schablonendichter, nicht aber auch auf individuelle Dichter wie Marlowe oder gar Shakspere angewendet werden könne. Diese beiden Einwendungen, welche ganz mit Recht lediglich gegen die Anwendung der Methode Fischer's in den eben besprochenen Fällen erhoben werden, kommen jedoch für die vorliegende Arbeit nicht weiter in Betracht. Eine Ermittlung der Autorschaft wäre innerhalb des behandelten Zeitraums nur einmal zu erbringen gewesen, um die Identität Messer Philone's und Des Mazures' endgiltig festzustellen. An die Lösung dieser Aufgabe konnte jedoch, nachdem eine genaue Untersuchung und Vergleichung ihrer Stücke bisher nicht möglich war, vorläufig nicht gedacht werden. Von individuellen Dichtern im eigentlichen Sinne des Wortes aber dürfte während des ersten Dezenniums der französischen Renaissancetragödie jedenfalls keine Rede sein können.

---

[1]) Lbl. f. g. u. r. Ph. 1897, Nr. 8, Sp. 268—273.

[2]) Lit. Cbl., 1894, Nr. 16, Sp. 563f.

An dieser Stelle danke ich aufrichtig Herrn Professor Dr. Hermann Breymann, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mich auch bei der Ausführung derselben mit seinem Rate unterstützt hat; ferner den Herren Direktoren und Beamten der Bibliotheken, welche mir das nötige Büchermaterial zur Verfügung gestellt haben, insbesondere jenen der *K. B. Hof- und Staatsbibliothek zu München*, der *K. K. Hofbibliothek zu Wien*, der *H. Braunschweigisch-Lüneburgischen Bibliothek zu Wolffenbüttel*, der *K. Universitätsbibliothek zu Erlangen*, der *K. Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg*, der *Bibliothek des Germanischen Museums zu Nürnberg*, sowie der *Nürnberger Stadtbibliothek*.

Benützte Literatur.

Albert, P.: La littérature française des origenes au XVII[e] siècle. Paris. 1872, 8°.

Andrae, A.: Sophonisbe in der französischen Tragödie. In: Zschr. f. fr. Spr. u. L., 1891, Suppl. VI.

Anecdotes dramatiques. Paris. 1775. 3 Bde. 8°.

Annales dramatiques. Paris. 1808—12. 9 Bde. 8°.

Annales poétiques. Paris. 1778—81. 18 Bde. 8°.

Bapst, G.: Essai sur l'histoire du théâtre. Paris. 1893. 4°.

Berger de Xivrey: Recherches sur les sources antiques de la littérature française. Paris. 1829. 8°.

Bernhardy, G.: Grundriss der römischen Litteratur. 5. Aufl. Braunschweig. 1872. 8°.

Bounin, G.: La Soltane ed. E. Stengel u. J. Venema. Marburg. 1888. 8°.

Brunet, J. Ch.: Manuel du libraire et de l'amateur de livres. 5. Aufl. Paris. 1860—65. 6 Bde. 8°. Dazu: Supplément par P. Deschamps et G. Brunet. Paris. 1878—80. 2 Bde. 8°.

Chasles, Ph.: Études sur le seizième siècle en France. Paris. s. a. [1848]. 8°.

Collischonn, G. A. O.: Jacques Grévin's Tragödie „Caesar“ in ihrem Verhältnis zu Muret, Voltaire und Shakspere. Marburg. 1886. 8°.

Copinger, W. A.: Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum. London. 1895—98. 2 Bde. 8°.[1])

---

[1]) Der 2. Bd. des II. Teiles, der die eventuellen Nachträge zu den von Hain verzeichneten Ausgaben Seneca's zu enthalten hätte, wird wohl noch nicht erschienen sein.

Coupé, siehe Sénèque.
Dejob, Ch.: Les érudits et les traducteurs. Amyot, Henri Estienne, Pasquier. In: L. Petit de Julleville's Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Tome III, seizième siècle. Paris. 1897. 8°. S. 589—638.
Des Mazures, Louis: Tragedies sainctes. Geneve. 1566. 8°.
— —: Tragedies sainctes. s. l. 1583. 8°.
Dhom, H.: Welches ist das Verhältnis von Garnier's Hippolyt zu seinen Quellen? Schweinfurt. 1889. 8°.
Dreux du Radier, M.: Bibliothèque historique et critique du Poitou. Paris. 1754. 5 Bde. 8°.
Encyclopédie, La Grande, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres. Paris. s. a., bis jetzt 28 Bde. 4°.
Estrée, P. d': Un journaliste policier, le Chevalier de Mouhy. In: Revue d'Histoire littéraire de la France, 1897, Bd. IV, S. 195—238.
Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Strassburg. 1893. 8°.
Fournel, V.: La tragédie française avant Corneille. In: Le Livre, 1887, S. 301.
Freytag, G.: Die Technik des Dramas. 8. Aufl. Leipzig. 1898. 8°.
Friedrich, J.: Die Didotragödien des Dolce, Jodelle, Marlowe etc. Kempten. 1888. 8°.
Gantner, M.: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? Passau. 1887. 8°.
Garnier, R.: Les tragédies, ed. Wendelin Foerster. Heilbronn. 1882—83, 4 Bde. 8°.
Gereke, Alfr.: Seneca-Studien. In: Jahrb. f. class. Philol. 1896. Suppl.-Bd. XXII, S. 1—334.
Giry, A.: Manuel de diplomatique. Paris. 1894. 8°.
Grässe, J. G. Th.: Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Dresden u. Leipzig. 1837—59. 8 Tle. in 4 Bden. 8°.
Grysar: Über das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie. Wien. 1855. 8°.

Hain, L.: Repertorium bibliographicum. Stuttgartiae et Lutetiae Parisiorum, 1826—1838, 4 Tle. 8°.

— —: Repertorium bibliographicum. Register, ed. K. Burger. Leipzig. 1891. 8°.

Hallam, H.: Introduction to the Literature of Europe. Paris. 1837—39. 4 Bde. 8°.

Heine, Th. C. H.: Corneille's „Médée" in ihrem Verhältnis zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca. Altenburg. 1881. 8°.

Hennebert, Fr.: Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins, pendant le XVIe et le XVIIe siècles In: Annales des universités de Belgique. Annés 1858 et 1859. 2e série. Tome Ier. Bruxelles. 1861. 4°.

Histoire universelle des théâtres de toutes les nations. Paris. 1779—81. 25 Tle. in 13 Bden. 8°.

Hoffmann, S.: Die Dramen Jodelle's. In: Archiv f. n. Sprachen, 1874, Bd. LII.

Hommes illustres de l'Orléanais, biographie générale des trois départements du Loiret, d'Eure-et-Loir et de Loir-et-Cher, ed. C. Braine, J. Debarbouiller, Ch.-F. Lapierre. Orléans. 1852. 2 Bde. 8°.

Horatius Flaccus, Q.: Carmina, ed. L. Mueller. Lipsiae. 1886. 8°.

Jacob, P. L.: Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue. Paris. 1843—45. 9 Tle. in 5 Bden. 8°.

Jahn, O.: Satura. In: Hermes, 1867, S. 225 ff.

Journal du théâtre français (zitiert nach Faguet).

Körting, G.: Geschichte des griechischen und römischen Theaters. Paderborn. 1897. 8°.

Kulke, O.: Seneca's Einfluss auf Jean de La Péruse's „La Médée" und Jean de La Taille's „La Famine ou les Gabeonites". Greifswald. 1884, 8°, und in: Zschr. f. nfr. Spr. u. L., 1885, Bd. VII, Suppl. III.

La Peruse, feu J. de: La Medee, tragedie. Et avtres diuerses poësies. Poitiers. 1556. 4°.

— —: Diuerses poësies. Poitiers. s. a. 4°.[1]

[1]) Das von uns benutzte Exemplar ist der eben erwähnten Aus-

La Peruse, J. de: Œuvres avec quelques diverses autres poësies de Cl. Binet. Paris. 1573. 8°.

— —: La Medee tragedie, et avtres diverses poësies. Roven. 1601. In: Diverses tragedies de plvsievrs avthevrs de ce temps. Recueillies par Raphael du Petit Val. Roven. 1599. 8°.

Le Petit, J.: Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XVe au XVIIIe siècle. Paris. 1888. 4°.

Léris, A. de: Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres. 2. Aufl. Paris. 1763. 8°.

Mähly, J.: Geschichte der antiken Literatur. Leipzig. 1880. 2 Bde. 8°.

Mairet, J. de: Silvanire, ed. R. Otto. Bamberg. 1890. 8°.

Montaigne, M. de: Essais précédés d'une lettre à M. Villemain sur l'éloge de Montaigne, par P. Christian. Paris. 1886. 2 Bde. 8°.

Montchrestien: Sophonisbe, ed. L. Fries. Marburg. 1889. 8°.

Mouhy, le Chevalier de: Tablettes dramatiques. s. l., 1752. 8°.

— —: Abrégé de l'histoire du théâtre françois etc. Nouvelle édition. Paris. 1780. 3 Bde. 8°.

M. Philone: Josias. Tragedie. s. l. 1583. 8°.

Munro, H. A. J.: Seneca's Tragedies. In: The Journal of Philology. London and Cambridge. 1876. VI, 70—79.

Panzer, G. W.: Annales Typographici. Norimbergae. 1793—1803. 11 Bde. 4°.

[Parfaict, Fr. et Cl.]: Dictionnaire des théâtres de Paris. Paris. 1756. 6 Bde. 8°.

Petit de Julleville, L.: Histoire du théâtre en France. Les comédiens en France au moyen âge. Paris. 1885. 8°.

Pinvert, L.: Jacques Grévin (1538—1570). Étude biographique et littéraire. Paris. 1899. 8°.

— —: Lazare de Baïf (1496(?)—1547). Paris. 1900. 8°.

---

gabe der *Médée* beigebunden, in welcher andere Dichtungen La Péruse's nicht enthalten sind.

Prölss, R.: Geschichte des neueren Dramas. Leipzig. 1880 bis 1883, 6 Bde. 8°.

Ranke, L. v.: Die Tragödien Seneca's.[1]) In des Verfassers Abhandlungen und Versuche. Neue Sammlung, ed. A. Dove u. Th. Wiedemann. Leipzig. 1888. 8°.

Rathéry, L.: Influence de l'Italie sur les lettres françaises. Paris. 1853. 8°.

Rigal, Eug.: Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle. Paris. 1889. 8°.

— —: De l'établissement de la tragédie en France. In: Revue d'art dramatique. 1892, 15 janv. Bd. XXV, N. 146. S. 65—90.

— —: Le théâtre de la renaissance. In: L. Petit de Julleville's Histoire de la langue et de la littérature française des origenes à 1900. Paris. 1897. III, 261—318.

Rivaudeau, A. de: Les œuvres poétiques ed. C. Mourain de Sourdeval. Paris. 1859. 8°.

Rühl, Fr.: Chronologie des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin. 1897. 8°.

Sainct-Gelays, Melin de: Œuvres complètes, ed. Pr. Blanchemain. Édition revue. Paris. 1873. 3 Bde. 8.

Schmidt-Wartenberg, H. M.: Seneca's Influence on Robert Garnier. Darmstadt. 1888. 8°.

Schulte, K.: Bemerkungen zur Seneca-Tragödie. Rheine. 1886. 4°.

Seneca, L. A.: Tragoediae cum duobus commentariis videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani. Venenetiis. 1505. Fol.

— —: In tragoedias decem, ... amplissima aduersaria, quae loco commentarii esse possunt. Antverpiae. 1576. 4°.

— —: Tragoediae ed. Fr. Leo. Berolini. 1878—79. 2 Bde. 8°.

Sénèque: Théâtre. Traduction nouvelle par M. L. Coupé. Paris. 1795. 2 Bde. 8°.

— —: Tragédies. Traduction de la Collection Panckouke par E. Greslou, ed. M. Cabaret-Dupaty. Paris. s. a. 8°.

---

[1]) Verfasst 1882.

Suard, J. B. A.: Coup d'œil sur l'histoire de l'ancien théâtre français. In: Mélanges de littérature, publiés par J. B. A. Suard. Tome Premier. Paris. An XIII [1804]. 8°. S. 1—200 [dieser Band wird auch als Band IV der Mélanges de littérature bezeichnet].

Tachau, L.: Die Arbeiten über die Tragödien des L. Annaeus Seneca in den letzten Jahrzehnten. In: Philologus. 1889. Bd. 48 (N. F. Bd. 2). S. 340—362, 723—752.

Thevet, A.: Povrtraits et vies des hommes illustres grecs, latins, et payens. Paris. 1584. fol.

Vapereau, G.: Dictionnaire universel des littératures. 2. Aufl. Paris. 1884. 4°.

Wagner, E. W.: Mellin de Saint-Gelais. Eine litteratur- und sprachgeschichtliche Untersuchung. Ludwigshafen a. Rh. 1893. 8°.

Wülker, R.: Geschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien. 1896. 8°.

Anm. 1. In der obigen Liste sind folgende von dem Verfasser benützte Werke nicht mit verzeichnet worden, da deren Titel bereits bei Klein, *Der Chor*, p. IX ff.; Fest, *Der Miles gl.*, p. IX ff.; Ebner, *Beitrag*, p. X ff. und Buchetmann, *Rotrou's Antigone*, p. VIII ff. aufgeführt sind: *Ancien théâtre fr.*, p. p. Viollet le Duc; Bahlmann, *Die Erneuerer*; Bähr, *Geschichte*; Beauchamps, *Recherches*; Béranek, *Sénèque*; Bernhardy, *Grundriss*; *Bibliothèque du théâtre fr.* p. p. La Vallière; Birch-Hirschfeld, *Geschichte*; Bouterwek, *Geschichte*; Breitinger, *Les unités*; Brütt, *Die Anfänge*; Chassang, *Des essais dr.*; Christ, *Geschichte*; Cloëtta, *Beiträge*; Creizenach, *Geschichte*; Darmesteter et Hatzfeld, *Le 16e siècle*; Dhom, *Welches ist das Verhältnis . . .*; Du Méril, *Origines latines*; Du Verdier, *La bibliothèque*; Ebert, *Entwicklungsgeschichte*; Ebner, *Beitrag*; Egger, *L'Hellénisme*; Faguet, *La tragédie*; Goujet, *Bibliothèque fr.*; *Jodelle, Œuvres p. p.* Marty-Laveaux; Kahnt, *Gedankenkreis*; Klein, *Geschichte des Dramas*; Klein, *Der Chor*; La Croix du Maine et Du Verdier, *Les bibliothèques fr.*; La Fresnaye, *L'art poétique*; La Harpe, *Lycée*; Lucas, *Histoire philosophique*; Meier, *Über die Dido-Dramen*; Moréri, *Le grand dict. hist.*; Morf, *Geschichte*; Nicéron, *Mémoires*; Mysing, *R. Garnier*;

Nisard, *Etude de mœurs*; Öhmichen, *Das Bühnenwesen*; Parfaict, *Histoire du théâtre*; Pasquier, *Les Recherches*; Reinhardtstöttner, *Plautus*; Ribbeck, *Die römische Tragödie*; Ribbeck, *Geschichte*; Rosenbauer, *Die poetischen Theorien*; Sainte-Beuve, *Tableau historique*; Scaliger, *Poetices libri septem*; Schanz, *Geschichte*; Stiefel, *Über die Chronologie*; Suchier u. Birch-Hirschfeld, *Geschichte*; Teuffel, *Geschichte*; Tivier, *Histoire*; Wiese u. Pèrcopo, *Geschichte.*

Anm. 2. Unerreichbar waren bisher die Tragödien *Philanire, femme d'Hippolyte*, von Rouillet; *Agamemnon*, von Le Duchat; *Suzanne*, von La Croix; *La mort de Daire* und *La mort d'Alexandre*, von Jacques de La Taille, sowie die nachstehend verzeichneten Werke: Chappuzeau, *Le théâtre françois. Lyon. 1674*, p. p. E. Fournier et P. La Croix. 1867, p. p. G. Monval, Paris. 1875; Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elisabethan Tragedy. London. 1893*; Fournel, *Le vieux Paris. Fêtes, jeux et spectacles. Tours. 1887*; La Péruse, *Œuvres poétiques*, p. p. Gellibert de Seguins. Paris. 1867; La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique. Paris. 1776*; Maupoint, *Bibliothèque des théâtres. Paris. 1773*; Rigal, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris, de 1548 à 1653; Hôtel de Bourgogne et Marais. Paris. 1887*; Royer, *Histoire universelle du théâtre. Paris. 1869—70.* 4 Bde.

Einleitung.

Die Dramatiker der Renaissance haben sich viel weniger die Griechen, Aeschylus, Sophokles und Euripides, als den Römer Seneca zum Muster genommen. Von wem die zehn unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien verfasst worden sind, diese Frage kann hier nicht in ausführlicher Weise behandelt werden. Wir müssen uns auf einige kurze Bemerkungen beschränken. Beachtenswert ist jedenfalls, dass diese Frage schon im 16. Jahrhundert erörtert worden ist. Thevet[1]) z. B. erwähnt im Jahre 1584, dass Sidonius Apollinaris einen von dem Philosophen Seneca verschiedenen Seneca tragicus annimmt, und dass die *Octavia* zu den fälschlich dem Seneca zugeschriebenen Stücken gezählt wird. Freilich erscheint es zweifelhaft, ob man sich auch schon in dem von uns behandelten Zeitabschnitte (1552—62) mit dieser Frage beschäftigt hat. Dass ihr die französischen Dramatiker des genannten Zeitraums näher getreten sind, ist wohl kaum anzunehmen. Heutzutage werden die Seneca-Tragödien, mit Ausnahme des grösseren zweiten Teiles des *Hercules Oetaeus* (von Vers 706 ab) und der *Octavia*, zumeist dem Philosophen Seneca zugeschrieben.[2]) Aus praktischen Gründen werden wir in der Folge den Namen Seneca als „Collectivum"[3]) für die Verfasser aller Tragödien verwenden.

Nachdem aber für sämtliche zehn Tragödien doch mehr

---

[1]) *Povrtraits* II, 605 r. ff.

[2]) Schanz, *Geschichte* II, 256 f., 266, 273 f.

[3]) Cf. Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 153.

als ein Verfasser in Betracht kommt, und wir andererseits uns nicht nur mit einzelnen derselben zu beschäftigen, sondern vor allem auch den Einfluss ihrer Gesamtheit auf die Entwicklung der französischen Renaissancetragödie zu untersuchen beabsichtigen, erscheint es uns besonders beachtenswert, dass alle zehn, also auch die von einzelnen Forschern nicht als echt anerkannten Tragödien, sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch ihres Inhalts grosse Übereinstimmung aufweisen, so dass jede einzelne als Beispiel ein und derselben, geradezu als typisch zu bezeichnenden Art der Tragödie, der *Seneca-Tragödie*, gelten kann. Die Richtigkeit dieser Behauptung ist wohl am besten aus Fischer's Zerlegung dieser Tragödien in ihre „konstruktiven und kompositionellen Elemente“ zu ersehen.[1]) Aber auch andere Forscher haben gelegentlich der Erörterung der Verfasserfrage auf die oben erwähnte Übereinstimmung hingewiesen. So betont Bähr[2]) die in den neun ersten Tragödien herrschende „Gleichförmigkeit der Manier, die gleichmässige Fassung, die Gleichmässigkeit in der Beobachtung der prosodischen und metrischen Grundsätze“, Bernhardy[3]) deren „einerlei Technik und einerlei Stil“; nach Teuffel[4]) stimmen sie in den „wesentlichen Eigentümlichkeiten“ überein, Ribbeck[5]) sagt: „Ton und Manier ist im ganzen durchweg derselbe“; bezüglich des dem Philosophen Seneca zur Hälfte abgesprochenen *Hercules Oetaeus* hebt Ribbeck (l. c. III, 69) noch besonders die dem ganzen Stücke eigene „Gleichmässigkeit des Stiles“ hervor. Bei der *Octavia* haben wir zwei sich so ziemlich gegenüberstehende Ansichten zu verzeichnen. Nach Bähr[6]) zeigt dieses Drama „eine auffallende Verschiedenheit von den übrigen Stücken, und wird schon aus sprachlichen wie metrischen Gründen nicht dem Verfasser der übrigen Stücke, von welchen es in seiner Anlage wie in Fassung und Charakter abweicht,

---

[1]) *Zur Kunstentwicklung* S. 1—22. (Cf. Proescholdt im *Lit. Centralbl. 1894. Nr. 16. Sp. 563.*)

[2]) *Geschichte* I, 220 f.

[3]) *Grundriss* S. 436.

[4]) *Geschichte* S. 624.

[5]) *Geschichte* III, 84.

[6]) l. c. I, 221.

zugeschrieben werden dürfen". Ribbeck[1]) meint dagegen, dass „die Kompositionsweise im wesentlichen von der Schablone der Senecatragödien entlehnt" sei und weist auch auf die Verwandtschaft des Stoffes der *Octavia* mit dem des *Thyestes*, sowie des Charakters Nero's mit dem des Atreus hin.[2]) Bähr, dem es, wie wir gesehen, an der oben erwähnten Stelle darauf ankam, zu begründen, dass die *Octavia* nicht dem Verfasser der neun übrigen Tragödien zugeschrieben werden könne, dürfte auf verschiedene, wirklich vorhandene Eigentümlichkeiten der *Octavia* wohl ein etwas allzugrosses Gewicht gelegt und darüber die von Ribbeck erwähnte, ebensowenig in Abrede zu stellende Thatsache, zu wenig beachtet haben. Schmidt-Wartenberg, der die neun ersten Tragödien als "*Products of the same spirit*" bezeichnet, bemerkt bezüglich der zehnten "*The Octavia, though somewhat different in style, yet resembles the originals so much that it passed for centuries as Seneca's*".[3]) Der letzte Teil dieses Satzes ist allerdings nicht ganz einwandfrei; denn wenn auch z. B. noch Ranke[4]) die *Octavia* dem Philosophen Seneca zuschreibt, so hatte man, wie wir gesehen, doch auch schon im 16. Jahrhundert Bedenken getragen, ihn als den Verfasser dieses Stückes zu betrachten.

Auf die geistige Verwandtschaft der Tragödien mit den philosophischen Werken Seneca's haben übereinstimmend hingewiesen Bähr (l. c. I, 220), Bernhardy (l. c. S. 433), Ranke (l. c. S. 25, 28 etc.), Teuffel (l. c. S. 624 f.), Ribbeck (l. c. III, 83), Schanz (l. c. II, 256 f.).

Wir haben bereits eingangs erwähnt, dass die grossartigen, tragischen Schöpfungen des klassischen Altertums nicht in ihrer originalen, sondern in der von dem *Nachdichter* ihnen gegebenen Gestalt im Abendlande ihre erste Aufnahme gefunden haben. Seneca's Tragödien sind vorzugsweise das Bindeglied zwischen der klassischen Tragödie des Altertums und der neueren klassischen Tragödie; als solches bilden sie „ein sehr wichtiges

---

[1]) l. c. III, 85.
[2]) l. c. III, 84, 88.
[3]) *Senecas Influence* S. 21.
[4]) *Die Tragödien* S. 62, 65.

Moment für die Verbindung des Altertums und der neueren Zeit überhaupt".[1])

Gleichwohl berufen sich die Dramatiker der Renaissance, und insbesondere die französischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts nicht selten auf das Vorbild der Alten schlechthin, und wenn der Einfluss des Römers auch einmal eine besondere Berücksichtigung findet, so unterlassen sie es doch niemals, auch die Griechen als Vorbilder zu erwähnen; auch werden diese dann stets in erster Linie genannt.[2]) Ebenso wird in den Äusserungen ihrer Freunde und Zeitgenossen über ihre Bestrebungen und Leistungen auf dem Gebiete der dramatischen

---

[1]) Ranke, l. c., S. 72.

[2]) z. B.: «*Lucelle, Tragédie en prose, disposée d'actes et de scènes, suivant les Grecs et les Latins*».

An den hier erwähnten Titel der *Lucelle* haben wir noch einige Bemerkungen zu knüpfen. Derselbe wird von La Vallière, Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 45) und Brunet (*Manuel* III, 952) als Titel der ersten Ausgabe (Paris, 1576) verzeichnet. Du Verdier (*Bibliothèque* S. 797) dagegen schreibt: «*Loys Le Lars* [sic!] *a escrit. en prose françoise, Luelle* [sic!], *Tragicomédie, disposee en actes et en Scenes. suivant les grecs et latins*». In der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 377) finden wir die Bezeichnung *Comédie*, in ihrem *Dictionnaire* einmal *Tragi-Comédie* (III, 125), einmal *Comédie* (III, 281), bei Mouhy (*Abrégé* S. 140) ebenfalls *Comédie*. In den Ausgaben von Lyon aus dem Jahre 1587 (deren genauer Titel uns von dem Oberbibliothekar der Bibliothek zu Wolfenbüttel gütigst mitgeteilt wurde) und von Rouen aus dem Jahre 1596 (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 162) wird das Stück als *Tragikomödie* bezeichnet. Den genauen Titel einer von Beauchamps (l. c.), La Vallière (l. c.) und Brunet (l. c.) erwähnten, zweiten Ausgabe von Rouen aus dem Jahre 1606 konnten wir nicht ermitteln. In der von Jacques Du Hamel herrührenden, versifizierten Bearbeitung des Stückes (Rouen, 1607; cf. Jacob, l. c. I, 175) kehrt die Bezeichnung *Tragi-comédie* wieder (La Vallière schreibt auch in diesem Falle *Tragédie*; l. c., I, 280). Der auf das Vorbild der Alten bezügliche Zusatz in dem Titel der ersten Ausgabe fehlt bei den folgenden Ausgaben. Was die Bezeichnung des Stückes anlangt, so ist die der späteren Ausgaben die richtige. Das Stück ist thatsächlich eine Tragikomödie (cf. die Inhaltsangaben bei Parfaict, *Histoire* III, 377ff., und La Vallière, l. c., I, 213f., ferner Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 137). Gleichwohl dürften Beauchamps, La Vallière und Brunet den Titel der ersten Ausgabe richtig mitgeteilt haben. Wir vermuten, dass derselbe erst bei der folgenden Ausgabe abgeändert wurde. Der von Du Verdier verzeichnete Titel

Poesie der Einfluss der Griechen viel stärker betont als der Seneca's.[1])

Die Folge hievon war, dass später dem Einflusse der Griechen auf die Entwicklung der neueren Tragödie in ihren

---

scheint nicht der Ausgabe von 1576 unmittelbar entnommen zu sein; derselbe ist wohl später aus dem Gedächtnisse reproduziert worden. Die Bezeichnung des Stückes als *Komödie* mag durch Missverständnis infolge der Änderung des Titels veranlasst worden sein. Zur Bezeichnung des Stückes als *Tragikomödie* in den späteren Ausgaben hat vielleicht das Beispiel Garnier's Veranlassung gegeben. dessen *Bradamante* (1582) zwar nicht das erste französische Theaterstück überhaupt ist. welches diese Bezeichnung aufweist, aber doch das erste unter denen der neueren von Jodelle und dessen Nachfolgern inaugurierten Richtung (cf. Faguet, *La tragédie* S. 102 u. 212).

[1]) Ronsard sagt z. B.: *«Jodelle le premier, d'une plainte hardie, Françoisement chanta la Grecque Tragedie»* (cf. Parfaict, *Histoire* III, 280); Du Verdier: *«Jodelle . . . s'est fait cognoistre en ceste nouvelle et belle façon d'escrire à l'imitation des Anciens Poëtes Grecs et Latins»* (cf. *Bibliothèque* S. 281). Über Garnier äussert sich Du Verdier (l. c., S. 1098) wie folgt: *«Robert Garnier . . . a choisy le Tragique, pour s'y adonner entierement, auquel il a si doctement et gravement escrit qu'il surpasse tous ceux qui s'en sont voulu mesler voyre semble ne ceder aux Grecs, lesquels il a imité, mais si bien, que s'ils estoyent vivans on ne scauroit iuger s'ils auroient emprunté de luy ou luy d'eux»*. Antoine de Baïf verheisst Garnier unsterblichen Ruhm, wie er den griechischen Tragikern zu teil geworden sei: *«Au theatre François, gentil Garnier, tu as Fait marcher grauement Porce à l'ame indomtée: Si la muse Gregoise est encor' escoutee La tienne pour mille ans ne s'amortira pas»* (cf. Garnier, *Les tragédies* I, 10). Von anderen wird Garnier den griechischen Dramatikern nicht nur gleich, sondern er wird sogar weit über dieselben gestellt; so z. B. von Jean Dorat: *„Tres Tragicos habuisse vetus se Graecia iactat: Vnum pro tribus his Gallia nuper habet . . . At nunc vincit eos qui tres Garnerius vnus, Terna ferat Tragicis praemia digna tribus"* (cf. Garnier, l. c., I, 9), und von Robert Estienne: *«La Grece eut trois autheurs de la Muse tragique, France plus que ces trois estime un seul Garnier. . . . Garnier l'ornement du theatre François Bien qu'il vienne apres eux les surpasse tous trois, Et seul merite auoir la branche aux trois sacree»* (cf. Garnier, l. c., I, 11). Eine Stelle, an welcher Garnier oder einer seiner Vorgänger mit Seneca verglichen würde, dürfte wohl überhaupt nicht zu finden sein. Erwähnt wird Seneca in Vauquelin de La Fresnaye's *Art poétique* (Buch II, Vers 1107 ff., S. 124): *«Au Tragique argument pour te seruir de guide, Il faut prendre Sophocle et le chaste Euripide, Et Seneque Romain»*, aber auch hier nur an letzter Stelle.

Anfängen eine viel grössere Bedeutung beigemessen wurde, als demselben thatsächlich zukommt. Noch im 19. Jahrhundert finden wir Literarhistoriker, deren Ausführungen geeignet sind, in dieser Beziehung ganz falsche Vorstellungen zu erwecken.[1])

Aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zwar insbesondere seit dem Erscheinen der heute teilweise überholten, für ihre Zeit jedoch hochbedeutenden *Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie* von Ebert hat man sich mehr und mehr mit den Anfängen der Entwicklung der Renaissancetragödie beschäftigt und bei dieser Gelegenheit auch die eingangs erwähnte Thatsache unzweifelhaft festgestellt.

Dass auch ein Einfluss seitens der griechischen Dramatiker stattgefunden hat, ist ja nicht abzuweisen. Dieser Einfluss aber war eben vorzugsweise nur ein indirekter. Was insbesondere Seneca von den Griechen übernommen hat, das finden wir im allgemeinen auch bei den französischen Dramatikern des 16. Jahrhunderts wieder; aber auch nicht viel mehr als das. Die höhere Wertschätzung der Griechen stand nur in der *Theorie* fest, für die *Praxis* aber hatte sie in jenen ersten Zeiten der französischen Tragödie noch keine oder doch nur wenig Bedeutung.

In den letzten Jahrzehnten ist eine ganze Reihe von Arbeiten erschienen, die sich teilweise oder ausschliesslich mit dem Einfluss Seneca's auf die neuere Tragödie beschäftigen. Die Mehrzahl dieser Arbeiten befasst sich freilich nur mit einzelnen Werken oder Dichtern, nur wenige behandeln kleinere oder grössere Zeitabschnitte; eine gründliche

---

[1]) Cf. Petitot, M., *Répertoire du théâtre françois ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou* (Paris, 1803—1820. I, 13); Suard, *Coup d'œil* S. 52ff.; Sainte-Beuve, *Tableau* I, 261ff. (der Name Seneca wird von Sainte-Beuve erst auf Seite 268 im Zusammenhange mit Garnier erwähnt); Nisard, D., *Histoire de la littérature française* (Paris, 1883[11], II, 94f.) Auch nach Nisard's Darstellung — die erste Auflage des Werkes erschien 1844 — möchte man meinen, dass für Jodelle lediglich die griechische Tragödie und erst für Garnier, ausser dieser auch Seneca als Vorbild in Betracht komme. etc.

Gesamtdarstellung des Einflusses Seneca's auf die neuere Tragödie überhaupt oder auch nur auf die französische Tragödie im besonderen muss erst noch geschrieben werden.[1]) Möge auch unsere Arbeit dem künftigen Verfasser einer solchen Gesamtdarstellung einige brauchbare Beiträge liefern.

---

[1]) Reinhardstöttner's *Plautus* wurde als *Erster Band* eines grösseren Werkes „*Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen*“ bezeichnet. Ein weiterer Band dieses nach der Einleitung zum *Plautus* (S. 9) auf 7 Bände veranschlagten Werkes ist jedoch unseres Wissens bisher nicht erschienen. Seneca's Einfluss sollte im IV. Bande behandelt werden.

Kapitel I.

Die Seneca-Tragödien und ihre Überlieferung.

Unter dem Namen Seneca's sind uns folgende zehn Tragödien überliefert worden: *Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetaeus* und *Octavia*.

Wir haben zwei Familien von Handschriften dieser Tragödien zu unterscheiden. [1])

Zur ersten Familie gehören:

1) die Handschrift des *Etruscus* (auch *Florentinus*) benannten *Codex Laurentianus* 37, 13, saec. XI—XII, auf der die heute massgebende Rezension der neun ersten Tragödien beruht [2]);

2) einige in dem Miszellankodex des Thuanus (*Codex Parisinus* 8071, saec. IX—X) enthaltene Bruchstücke der *Troades*, der *Medea* und des *Oedipus;*

3) einige auf die *Medea* und den *Oedipus* bezügliche Fragmente des *Ambrosianischen Palimpsests;*

4) die Handschrift des *Codex Ambrosianus* D 276 inf., saec. XIV, und

5) die Handschrift des *Codex Vaticanus lat.* 1769, saec. XIV.

---

[1]) **Leo**, in seiner Ausgabe von *Seneca's Tragoediae* I, 1 ff., II, S. V. ff.; **Tachau** im *Philologus*, 1889, XXXXVIII, 341 ff.; **Schanz**, *Geschichte* II, 257.

[2]) In der Vorrede zu Band II der Ausgabe *Seneca's* von **Leo** (S. V u. XXX) wird der *Etruscus* als *Laurentianus* 37, 6 bezeichnet.



Die beiden letztgenannten Handschriften bieten mit Ausnahme der *Phoenissae* und des ersten Teiles der *Medea* einen nach der Rezension der zweiten Familie korrigierten Text der ersten. Ausser den neun ersten Tragödien enthalten diese beiden Handschriften auch die zehnte, die *Octavia*.

Die zweite Familie umfasst alle übrigen Handschriften, von denen keine vor der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts geschrieben worden ist; sie gehen sämtlich auf eine Rezension zurück, welche einen willkürlich zurechtgemachten und daher trotz seiner Glätte sehr trügerischen Text darbietet. Die Handschriften dieser zweiten Familie enthalten alle zehn, unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien.

Da der *Etruscus* erst im Jahre 1640 von Johann Friedrich Gronov, die anderen Handschriften der ersten Familie aber noch später aufgefunden wurden, so ist anzunehmen, dass man im 16ten Jahrhundert nur die Rezension der zweiten, der interpolierten Familie, gekannt hat, dass also auch die französischen Dramatiker des 16ten Jahrhunderts, insoweit sie sich überhaupt mit dem Studium der lateinischen Originale der Seneca-Tragödien befasst haben, nur diese zweite Rezension benutzt haben konnten.

An dieser Stelle ist es vielleicht nicht uninteressant, festzustellen, was für Ausgaben, bzw. Übersetzungen der Seneca-Tragödien den französischen Dramatikern bis zum Jahre 1561 inkl. zur Verfügung gestanden haben.[1])

I. Ausgaben.

A. Ausgaben, welche in Frankreich erschienen sind:[2])

1. Tragoediae, cum correctione Hieronymi Balbi, Pari-

[1]) Vapereau's Bemerkung «*Les Tragédies, jointes d'ordinaire aux Œuvres complètes*» (*Dictionnaire* S. 1863) ist wohl kaum richtig. Wir wenigstens haben in den von uns eingesehenen bibliographischen Werken keinerlei Angaben gefunden, welche dieselbe rechtfertigen.

[2]) Im folgenden wird dem obigen Verzeichnisse der Ausgaben Seneca's ein solches der entsprechenden Ausgaben der drei Griechen Aeschylus, Sophokles und Euripides gegenübergestellt, da die Vergleichung der beiden Verzeichnisse geeignet ist, das Überwiegen des Einflusses Seneca's gegenüber jenem der drei Griechen zu zeigen:



siis per Johannem higman vuilhelmum prepositi et vuolfgangum hopyl socios, s. a. [zwischen 1485 u. 1491]. 4°.

---

1. *Sophoclis tragoediae septem, Parisiis, apud Simonem Colinaeum,* 1528, 8°. (Cf. Panzer VIII, 111, Brunet V, 446; nach letzterem ein Nachdruck der *Editio princeps* (1502); Jacob, *Bibliothèque* I, 5 verzeichnet dieselbe Ausgabe, jedoch ohne Jahreszahl. Es entzieht sich unserer Beurteilung, ob sie im übrigen mit der von Panzer und Brunet verzeichneten identisch ist oder nicht.)

2. *Sophoclis Ajax flagellifer. Parisiis,* [*per Gerhardum Morrhium*], 1530, 8°. (Cf. Panzer VIII, 140, Brunet V, 452.)

3. *Sophoclis Antigone, Parisiis, apud Joan. Lodoic. Tiletanum,* 1540, 4°. (Cf. Brunet V, 452.)

4. *Euripidis Medea et Hecuba, Parisiis, apud Jo. Lodoic. Tiletanum,* 1545, 4°. (Brunet II, 1102, der diese Ausgabe nach Maittaire erwähnt, verzeichnet als Datum *1546, ou plutôt 1545.*)

5. *Euripidis Hecuba, Paris, Vascosan,* 1552, 8°. (Von Brunet II, 1102, nach Maittaire erwähnt.)

6. *Aeschyli tragoediae, Parisiis, ex officina Adr. Turnebi,* 1552, 8° (Cf. Jacob I, 4, Brunet I, 77 u. Suppl. I, 12.)

7. *Sophoclis tragoediae VII, Parisiis, apud Adr. Turnebum, Parisiis,* 1553, 4°. (Cf. Jacob I, 5, Brunet V, 446f.)

8. *Aeschyli tragoediae VII,* s. l. [*Parisiis*], *ex officina H. Stephani,* 1557, 4°. (Cf. Jacob I, 4 u. Suppl. I, 5, Brunet I, 78 u. Suppl. I, 12.)

Zu diesen Ausgaben im griechischen Originaltexte kommen noch einige Übersetzungen in lateinischer Sprache. Wir bemerken bei dieser Gelegenheit ausdrücklich, dass wir, wenn hier und in den folgenden Ausgaben-Verzeichnissen von Übersetzungen die Rede ist, für die Korrektheit dieser Bezeichnung nicht immer einstehen möchten; wir vermuten vielmehr, dass es sich in einzelnen Fällen wohl auch einmal um eine freiere Bearbeitung eines Stückes handeln kann.

1. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide, latinae factae, Erasmo Roterodamo interprete, Parisiis, ex officina Ascensiana,* 1506, fol. (Cf. Panzer VII, 518.)

2. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide in latinum translatae. Erasmo Roterodamo interprete,* s. l. [*Lyon*], s. a. [vor 1518], 8°. (Nach Brunet II, 1102 ein Nachdruck einer Ausgabe von Venedig, 1507.)

3. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide in latinum translatae. Erasmo Roterodamo interprete; Medea eiusdem, Georgio Buchanano interprete, Parisiis, ex officina Michaelis Vascosani,* 1544, 8°. (Cf. Jacob I, 9; Brunet II, 1102 verzeichnet anscheinend dieselbe Ausgabe mit der Jahreszahl 1554; welches Datum ist richtig? oder handelt es sich um zwei verschiedene Ausgaben?)

4. *Sophoclis tragoediae quotquot extant nunc primum latinae factae. Lutetiae, apud Mich. Vascosanum,* 1544—57, 8°. (Cf. Brunet Suppl. II,

Cf. Panzer, *Annales* II, 346; Hain, *Repertorium* Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet, *Manuel* V, 284 f., Copinger, *Supplement* I. 437 f. Panzer weist bezüglich des Datums dieser Ausgabe lediglich darauf hin, dass Balbus erst im Jahre 1485 nach Paris gekommen sei. Brunet folgert aus diesem und noch zwei weiteren Gründen dass diese Ausgabe vor jener von 1491 anzusetzen sei. Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 6, schreibt: "*About a year later* [unmittelbar vorher erwähnt er die Ausgabe von Ferrara 1484] *the first French edition was made in Paris*". Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 87. erwähnt eine Pariser Ausgabe von 1491, die er in einer älteren Auflage von Brunet's *Manuel* gefunden haben will. Wir vermuten, dass Ebert entweder mit dieser Ausgabe die eben von uns unter Nr. 1 erwähnte meint, oder dass er Brunet's Bemerkung zu dieser letzteren «*Cette circonstance ... nous fait placer cette édition parisienne avant celle de 1591*» anders aufgefasst hat, als wir. Nach unserer Ansicht ist nämlich mit «*celle de 1591*» nicht eine zweite Pariser, sondern die unmittelbar darauf erwähnte Lyoner Ausgabe gemeint. Zu beachten ist freilich, dass sich unsere Vermutungen bezüglich der Angabe Ebert's auf die fünfte Auflage des *Manuel* gründen. Prölss, *Geschichte* Bd. II, Tl. I, S. 15, hat die gleiche Angabe offenbar aus Ebert geschöpft.

2. Tragoediae, cum commentario Gellii Bernardini Marmitae, Lugduni, per Anthoniũ lambillon et Marinũ sarazin socios, 1491, 4⁰.

Cf. Panzer I, 544, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Jacob I, 22, Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6, Copinger I, 437. Nach Jacob und Brunet ist dies die erste Ausgabe der Tragödien, in der das Druckjahr angegeben ist.

3. Tragodiae, cum commentariis Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Parisiis, s. t. n., 1498, fol.

Cf. Panzer II, 325, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck einer später zu erwähnenden Ausgabe von Venedig, 1493.

---

669. Zu dieser Ausgabe wird bemerkt: «*Les noms des traducteurs sont le médecin d'Autun Lallemand, Erasme et Buchanan. Dans une jolie reliure du temps, ce volume a été vendu ...*» Es scheint dies eine Art Sammelausgabe zu sein.)

5. *Traduction des sept tragédies de Sophocle en vers latins, Paris, Mich. Vascosan*, 1558, 8⁰. (Brunet V, 451 schreibt diese Übersetzung Jean Lalemant [sic!] allein zu und bemerkt dabei: «*L'épître dédicatoire est datée du Ier décembre 1555*».)

6. *Euripidis Alcestis, G. Buchanano interprete, Lutetiae, ex officina Michaelis Vascosani*, 1556, 4⁰. (Cf. Jacob I, 73.)

4. Tragoediae, cum correctione Hieronymi Balbi, Parisiis, s. t. n., 1500, 4°.

Cf. Panzer II, 338, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Auch von Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt.

5. Tragoediae, Parisiis, in aedibus Joannis Mercatoris, 1511, fol.

Cf. Panzer VII, 557, Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6.

6. Senece tragędię diligenter recognitae. Venundant Parrhisiis ab Jodoco Badio Ascensio qui eas impressit, 1512, 8°.

Cf. Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6.

7. L. Annei Senece tragoediae pristinae integritati restitutae per exactissimi iudicii viros post Avantium et philologum Erasmum, Gerardum Vercellanum, Aegidium Maserium explanatae diligentissime tribus commentariis G. Bernardino Marmita Parmensi, Daniele Gaietano Cremonensi, Jodoco Badio Ascensio . . . Venundantur ab eodem Ascensio . . . impensis et industria Ascensiana, 1514, fol.

Cf. Panzer VIII, 13f., Schmidt-Wartenberg S. 6. Diese Ausgabe wird auch von Grässe, *Lehrbuch* Bd. I, Tl. II, S. 806, Bähr, *Geschichte* I, 231, Bernhardy, *Grundriss* S. 434 und Teuffel, *Geschichte* S. 628 erwähnt und von den beiden letzteren als „*Ascensiana*“ bezeichnet.

8. Tragoediae, Paris, 1519.

Schmidt-Wartenberg S. 6 verzeichnet diese Ausgabe als Nachdruck der vorausgehenden.

9. Octavia, Paris, 1533.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

10. Tragoediae, Lugduni, apud Sebast. Gryphium, 1536, 8°.

Cf. Panzer VII, 367, Schmidt-Wartenberg S. 6.

11. Tragoediae, 1538.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ebenfalls von Seb. Gryphius gedruckt, also auch eine Lyoner Ausgabe.

12. Hercules Oetaeus, Paris, 1543.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

13. Tragoediae, 1547.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 von Seb. Gryphius gedruckt, also eine Lyoner Ausgabe.

14. Tragoediae, Lugduni, Gryphius, 1548, 16°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634, Schmidt-Wartenberg S. 6.

15. Thyestes, Paris, 1553.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

16. Oedipus, Paris, 1553.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

17. Tragoediae, 1554.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6, von Seb. Gryphius gedruckt, also eine Lyoner Ausgabe.

B. Ausgaben, welche ausserhalb Frankreichs erschienen sind, oder deren Druckort nicht bekannt ist:

1. Tragoediae, per Andream Gallicum, s. l. [Ferrariae], s. a. [ca. 1484], fol.

Cf. Panzer I, 398. Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Brunet V, 284, Copinger I, 437. Nach Bahlmann, *Die Erneuerer* S. 4. *ca. 1483*, nach Schmidt-Wartenberg S. 6 *in 1484*, nach Hain und Brunet *c. a. 1484*, nach Panzer *c. a. 1484 aut 1485* erschienen; Grässe Bd. I, Tl. I. S. 806 schwankt zwischen den Daten 1481 und 1484. Von Panzer und Brunet, sowie auch von Grässe, Bähr I, 231 und Teuffel S. 628 wird diese Ausgabe als *Editio princeps* bezeichnet. [1])

---

[1]) Die Erstausgaben der Werke des Aeschylus, Sophokles und Euripides sind viel später erschienen:

Euripidis tragoediae quatuor Medea, Hippolytus, Alcestis et Andromache, s. l. [Florentiae], per Laur. Francisc. de Alopa, s. a. [vor 1500], 4°. (Hain Bd. I, Tl. II, S. 325, dessen *Repertorium* nur bis zum Jahre 1500 reicht, verzeichnet nur diese eine Ausgabe eines griechischen Tragikers und setzt dieselbe für *ca. 1496* an. Sie wird auch von Copinger I, 204 erwähnt. Nach Panzer V, 194 erschien sie *sub finem Sec. XV.*, nach Brunet II, 1095, *ante annum 1500.* Christ, *Geschichte* S. 234 setzt sie für 1496 an.)

Sophoclis tragoediae septem, Venetiis, in Aldi Romani academia, 1502, 8°. (Cf. Panzer VIII, 354, Brunet V, 445 u. Suppl. II, 669, Christ S. 212.)

Aeschyli tragoediae sex, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1518, 8°. (Cf. Panzer VIII, 446f., Brunet I, 77, Christ S. 191.)

Ausser diesen drei Erstausgaben verzeichnen, bzw. erwähnen Panzer und Brunet noch 22 nicht in Frankreich erschienene Ausgaben der drei griechischen Tragiker. 13 derselben sind mehr oder minder vollständige Gesamtausgaben und zwar 1 des Aeschylus (Venetiis 1552), 7 des Sophokles (Florentiae 1518(?), Florentiae 1522, Haganoae 1534, Francofurti 1544, Florentiae 1547, Francofurti 1550, Francofurti 1555), 5 des Euripides Venetiis 1503, Basileae 1537, Basileae 1544, Basileae 1551, Francofurti 1558); die 9 andern Ausgaben enthalten ein oder höchstens zwei Stücke, nämlich 1 des Sophokles *Ajax flagellifer* (Basileae 1533 mit lat. Übers.), 1 den *Ajax* und die *Elektra* desselben Dichters (Argentorati 1540), 4 die *Hekabe* und die *Iphigenia in Aulide* des Euripides (Basileae 1518 (?) mit lat. Übers., Lovanii

2. Tragoediae, s. t. n., s. l., s. a. fol.

Cf. Panzer IV, 193, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Panzer verzeichnet diese Ausgabe erst nach der von uns unter Nr. 3 zu erwähnenden Leipziger Ausgabe, Hain dagegen vor der von Ferrara. Hält Bernhardy 434, welcher schreibt „*Editio princeps ungewiss, um 1481*“, diese unter Nr. 2 verzeichnete Ausgabe für die *Editio princeps*, oder sind die von uns unter Nr. 1 und Nr. 2 verzeichneten Ausgaben vielleicht gar identisch?

3. Tragoediae, Liptzick, Martinus Herbipolis, s. a., 4°.

Cf. Panzer I, 503, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Nach Bähr I, 231 wäre diese Ausgabe erst gegen 1500 erschienen.

4. Tragoedia prima, Hercules furens, s. l. [Deventer], R. Paffroet, s. a. [gegen 1490,] 4°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634, Schmidt-Wartenberg S. 10. Nach letzterem wurde der *Hercules furens* am Ende des 15. Jahrhunderts auch von Erasmus herausgegeben.

5. Tragoedia nona, Octavia, s. l. [Deventer], R. Paffroet, s. a. [vers 1490], 4°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634.

6. Tragedie Senece cum commentario Gellii Bernardini Marmitae, Venetiis, per Lazarum Jsoarda de Sauiliano, 1492, fol.

Cf. Panzer III, 324, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Jacob Suppl. I,

---

1520, Basileae 1524 mit lat. Übers., Basileae 1530 mit lat. Übers.), 1 seine *Andromache* (Louvain 1537), 1 seine *Elektra* (Romae 1545), 1 die *Hekabe* allein (Lipsiae 1554 mit lat. Übers.).

Unter den ausserhalb Frankreichs erschienenen Ausgaben von lateinischen Übersetzungen der Tragödien der griechischen Tragiker sind nur 2 Gesamtausgaben, 1 des Sophokles (übersetzt von Naogeorgus, Basileae 1558) und 1 des Euripides (übersetzt von Camillus, Berne, 1550) zu verzeichnen. Die übrigen 14 Ausgaben enthalten nur Übersetzungen eines oder zweier Stücke. Es sind die folgenden: 1 Ausgabe des *Ajax flagellifer* des Sophokles (übersetzt von Leonicerus, Basileae 1533), 4 Ausgaben der *Hekabe* des Euripides (übersetzt von Erasmus, Liptzik 1501 und Erphordiae 1515, übersetzt von Georgius Anselmus Nepos, Parmae 1506, und übersetzt von *Matthaeus Hevslerus Javranus*, Lipsiae 1554), 8 Ausgaben der *Hekabe* und der *Iphigenia* des Euripides (übersetzt von Erasmus, Venetiis 1507, Viennae Pannoniae 1511, Basileae 1518, Florentiae 1518, Coloniae 1519, Basileae 1522, Basileae 1524, Basileae 1530) und 1 Ausgabe der *Elektra* des Euripides (übersetzt von P. Victorius (oder Camillus?), Bâle nach 1545). 5 dieser Ausgaben von lateinischen Übersetzungen fallen zusammen mit ebensovielen der vorher erwähnten Originalausgaben, die zugleich die lateinische Übersetzung enthalten.

7f. u. D. P. S. 2, Copinger I, 437. Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck der unter A Nr. 2 erwähnten Ausgabe.

7. Tragoediae, s. t. n., s. l., 1493, fol.

Cf. Panzer IV, 59, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313.

8. Tragoediae, cum commentario Danielis Caietani et eiusdem Apologia, Venetiis, s. t. n., 1493, fol.

Cf. Panzer III, 202, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Beide verzeichnen die Ausgabe mit der Jahreszahl 1483, bemerken aber dazu, dass sie wohl für 1493 anzusetzen sei.

9. Tragoediae, cum commentariis Gellii Bernardini Marmitae et Danielis Caietani, Venetiis, per Matheum Capcasam, 1493, fol.

Cf. Panzer III, 338, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313f., Copinger I, 437; auch von Bähr I, 231 und Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt.

10. Tragoediae cum duobus commentariis: videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Venetiis, per Joannem Tridinum de Cirreto alias Tacuinum, 1498, fol.

Cf. Panzer III, 436, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Copinger I, 437; auch von Bähr I, 231 und Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

11. Biga tragoediarum cura Conradi Celtis, s. l. t. et a. n., 4°.

Cf. Panzer IV, 193, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Nach Panzer *circa finem Sec. XV.* anzusetzen. Nach Reinhardstöttner (*Plautus* S. 35) eine Ausgabe der zwei Tragödien *Hercules furens* und *Thyestes* aus dem Jahre 1486.

12. Tragoediae cum duobus commentariis videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Venetiis, s. t. n., 1505, fol.

Cf. Panzer VIII, 378. Von uns selbst eingesehen; nach Schmidt-Wartenberg S. 6. ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

13. Tragoediae, Florentiae, studio et impensa Philippi de Giunta, 1506, 8°.

Cf. Panzer VII, 9, Brunet V, 285, Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6.

14. Tragedie Senece cum duobus commentariis, Venetiis, impr. a Philippo pincio, 1510, fol.

Cf. Panzer VIII, 401, Brunet Suppl. II, 633f., Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

15. L. Annei Senece Cordubensis posterioris Medea, Wittemburgii, per Joannem Gronenberg, 1512, 4°.

Cf. Panzer XI, 538. Schmidt-Wartenberg S. 10.

16. Tragoediae, Florentiae, sumptibus Philippi de Giunta, 1513, 8°.

Cf. Panzer VII, 15, Brunet V, 285f., Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6; nach Brunet und Schmidt-Wartenberg ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 13.

17. Tragoedia secunda Thyestes, Viennae Pannoniae, in aedibus Hieronymi Vietoris et Joannis Singrenii, 1513, 4°.

Cf. Panzer IX, 15, Schmidt-Wartenberg S. 10.

18. Tragoedia sexta, quae Troas inscribitur, Viennae Pannoniae, per Hieronymum Vietorem et Joannem Singrenium, 1513, 4°.

Cf. Panzer IX, 17, Schmidt-Wartenberg S. 10.

19. Tragoediae (ex recens. Hier. Avantii), Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1517, 8°.

Cf. Panzer VIII. 439, Brunet V, 286 u. Suppl. II, 634, Bähr I. 231, Schmidt-Wartenberg S. 6. Von Bernhardy S. 434 als *Vulgata*, von Tachau, *Die Arbeiten* S. 340, als *Aldina* bezeichnet.

20. Octavia per Erasmum Roterodam., Coloniae, ex aedibus Cornelii Zeryckzee pro Jo. Gymnico, 1517, 4°.

Cf. Panzer VI. 377, Schmidt-Wartenberg S. 10.

21. Tragoedia Hercules Furens, Argentorati, apud Joannem Knoblauchum, 1521, 8°.

Cf. Panzer VI, 95, Jacob I, 23, Schmidt-Wartenberg S. 10.

22. Tragoediae cum expositoribus Marmita et Gaietano, Venetiis, per Bernardinum de Vianis de Lexona, 1522, fol.

Cf. Panzer VIII, 475; nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

23. Tragoediae X, Basileae, per Henricum Petrum, 1529, 8°.

Cf. Panzer VI, 273, Schmidt-Wartenberg S. 10.

24. Tragoediae, Basileae, 1541.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 10.

II. Übersetzungen.

A. In französischer Sprache:[1])

1. Les tragédies de Seneque, desquelles sont extraictz plusieurs . . . sentences tant en latin comme en françoys, et

[1]) Die entsprechenden Übersetzungen der drei griechischen Tragiker sind:

en la fin est adjoustee la vie et trespassement du dit Seneque, ensemble aucuns epitaphes, epigrammes et dictz moraux extraicts de Floret, des parabolles de M[e] Alain et de Thobie (par maistre Pierre Grosnet). Paris, Denys Janot, 1534, in-8.

Cf. Brunet V, 287, der zu dieser Ausgabe bemerkt: «*Ce livre se trouve ordinairement à la suite de celui qui a pour titre: Les Authoritez . . . du grant Seneque* (*voir ci-dessus, col.* 282)». In Spalte 282 verzeichnet Brunet folgende Ausgabe:

Les authoritez, sentences et singuliers enseignements du grant censeur, poëte, orateur et philosophe moral Seneque, tant en latin comme en françois . . . On les vend . . .

---

1. Tragedie de Sophocles intitulée Electra . . . traduicte du grec . . . en rythme Francoyse (par Lazare de Baïf). Paris, pour Est. Roffet, 1537, 8°. (Cf. Jacob I, 6f. u. Suppl. I, 5, Brunet V, 452f., Hennebert, *Histoire* S. 134 Anm. 1, Birch-Hirschfeld, *Geschichte* Anm. S. 10, Pinvert, *Baïf* S. 102).

2. La Tragedie d'Euripide, nommee Hecuba: traduicte du Grec en rythme Francoise (par Laz. de Baïf). Paris, Robert Estienne, 1544, 8°. (Cf. Jacob I, 10, Brunet II, 1104, Hennebert S. 134, Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, Pinvert S. 103. Die von Jacob Suppl. I, 6 erwähnte Ausgabe von 1554 ist wohl mit der eben erwähnten identisch).

3) L'Iphigenie d'Euripide . . . tournée de grec en françois, par l'auteur de l'Art poétique (Thomas Sibilet), Paris, Gilles Corrozet. 1549 (nouv. titre 1550), 8°. (Cf. Jacob I, 9, Brunet II, 1105, Hennebert, S. 134 Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10. Jacob bemerkt ausdrücklich, dass sich die Ausgabe von 1550 von der von 1549 nur hinsichtlich des Titels unterscheidet).

4. Nachdruck der unter Nr. 2 erwähnten Übersetzung der *Hekabe* von Lazare de Baïf, Paris, Robert Estienne, 1550, 8°. (Cf. Jacob I, 9f., Brunet II, 1104, Hennebert S. 134, Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, Pinvert, S. 105. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 471, Beauchamps, *Recherches* Tl. I, S. 165, Goujet, *Bibliothèque* IV, 179 u. 465, erwähnen eine Übersetzung der *Hekabe* des Euripides von Guillaume Bouchetel, die im Jahre 1550 und zwar nach den beiden ersten bei Robert Estienne, nach Goujet bei Estienne Roffet gedruckt worden sein soll. Auch Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, verzeichnet diese Ausgabe. Faguet, *La tragédie* S. 178 ist der Ansicht, dass die Übersetzung Bouchetel's nicht gedruckt worden ist. Die Vermutung, dass in diesem Falle Verwechslungen mit den unter Nr. 4, bzw. (hinsichtlich des Druckers) Nr. 1 erwähnten Ausgaben von Übersetzungen Baïf's stattgefunden haben, liegt sehr nahe).

en la boutique de Denis Janot. — Cy finent les authoritez, etc. nouuellement imprimees par Denys Janot, pour Pierre Sergent et Jehan Longis (fut acheue d'imprimer le 2[e] de may Mil cinq cens XXXIIII), pet. in-8., lettres rondes.

Hierzu wird bemerkt: *«Ce recueil est ordinairement accompagné de la traduction des Tragédies de Sénèque par P. Grosnet, imprimée également en 1534 (voy. ci-après); les deux part. rel. en 1 vol. mar. bl. 30 fr. Veinant.*

Im Supplement II, 631 wird verzeichnet:

Les Authoritez, Sentences et singuliers enseignemens du grand Censeur, poëte orateur et philosophe moral Senèque, tant en latin comme en francoys, par P. Grosnet. Paris, Denys Janot et Jehan Longis, 1534, in-8. — Les Tragédies de Sénèque . . . Et en la fin est adioustée la Vie et Trespassement dudict Sénèque, par P. Grosnet. Paris, D. Janot, 1534, in-8, lett. rondes.

2. Cy commence la premiere tragedie du grand Censeur, poete, philosophe et Orateur moral Seneque, laquelle est nommee Hercules furens. — Fin des Sentences et motz dorez de toutes les tragédies du grand Censeur, Poete, Orateur, et Philosophe moral Seneque tant en latin comme en françoys. (Par maistre Pierre Grosnet, maistre es ars, et licentier en chascun droict.) Imprimez nouvellement par Denys Janot pour Jegan (sic!) Longis et Pierre Sergent, s. d. in-8 de 56 ff. sign. A-Giii.

Das ist die von Jacob I, 23 verzeichnete Ausgabe, zu der er bemerkt: *«Cette édition, sans titre, est différente de celle de 1534, avec titre au nom de Longis seul.»*

Auf diese Ausgabe bezieht sich folgende Bemerkung Brunet's V. 287: *«Un exemplaire sans titre, mais qui paraît être d'une édition différente, est porté à 5 fr. dans le cat. de Soleinne, nº 151. C'est un in-8 de 56 ff.; signat. A-Giij, avec cette souscription: Imprimez nouuellement par Denys Janot pour Jegan (sic!) Longis et Pierre Sergent (sans date).*

Die Vermutung Brunet's, dass bei der von Jacob verzeichneten Ausgabe der Titel fehlt, hat jedenfalls viel Wahrscheinlichkeit für sich. Der Name Longis wird bei Brunet in der Ausgabe der Übersetzung der Tragödien überhaupt nicht erwähnt. Dagegen verzeichnet Panzer VIII, 180 eine Ausgabe *«Les Tragedies* ... (der Titel stimmt, insoweit wir denselben nicht mitteilen, mit

dem bei Brunet V, 287 überein) . . . *des Paraboles de Mr. Alain et de Thobie, et plusieurs autres. Paris, par Jean Longis. MDXXXIV. 8.»* Überdies ist zu beachten, dass die von Brunet V, 282 erwähnte Ausgabe der *Authoritez* hinsichtlich der Angaben über den Drucker «*nouuellement imprimees par Denys Janot, pour Pierre Sergent et Jehan Longis*» mit der von Jacob verzeichneten Ausgabe der Übersetzung der Tragödien übereinstimmt. Sollte diese Ausgabe der *Authoritez* vielleicht als erster Teil zu der von Jacob verzeichneten gehören? Freilich würde alsdann, nach Brunet wenigstens, dieser erste Teil ein auf die Zeit des Druckes bezügliche Angabe enthalten. Die Angaben bei La Croix, *Bibliothèque* II, 286, sowie bei Goujet VI, 185 u. 423 sind nicht ausführlich genug, als dass sie in diesem schwierigen Falle eine Aufklärung geben könnten. Eine Entscheidung der Frage, ob den von Brunet und Jacob verzeichneten Ausgaben thatsächlich zwei verschiedene Ausgaben zu Grunde liegen oder nicht, kann wohl erst nach Einsichtnahme eines der mit Datum versehenen Exemplare getroffen werden.

Eben so schwer zu entscheiden wie die Frage, welche die Ausgaben selbst betrifft, ist eine zweite bezüglich ihres Inhalts.

Goujet (*Bibliothèque* VI, 423) verzeichnet: *Paraphrase de quelques endroits des Tragédies de Seneque (en prose) par Pierre Grognet ou Grosnet, à la suite de ses Sentences de Seneque le Philosophe, à Paris, 1534, in-8°.*

Auf S. 185 desselben Bandes bemerkt er zu dieser Ausgabe: «*Rien de plus mauvais. Je ne vous conseille pas de vous ennuïer avec ce miserable Traducteur. Sa paraphrase ne contient au reste qu'environ cinquante pages.*

Rigoley de Juvigny (La Croix du Maine, l. c. II. 287, Anm.) erwähnt eine *Paraphrase en prose de quelques Tragédies de Sénèque, imprimée chez Denys Janot, Paris, 1534, in-8°*, als Werk Pierre Grosnet's.

Nach Vapereau (*Dictionnaire* S. 1836) möchte man vermuten, dass Grosnet Übersetzungen sämtlicher Tragödien bietet. Auch Birch-Hirschfeld (*Geschichte*, Anm. S. 11) scheint seine Ausgabe für eine Übersetzung sämtlicher Tragödien zu halten. Um eine solche kann es sich indessen nach dem Vorausgehenden wohl kaum handeln.

Ausser Grosnet kommen hier nur noch die beiden später noch ausführlicher zu besprechenden Übersetzungen, bzw. Bearbeitungen des *Agamemnon* von Toutain (1556) und Le Duchat (1561) in Frage.

B. Übersetzungen in andere Sprachen:[1]).

1. Tragedia quarta, ital. a Pythio, Venetia, stampata per Christofolo di Pensa da Mandello, 1497, 4°.

Cf. Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet V, 287, Copinger I, 438.

2. La tragedia dita Agamemnone, ital. ab Evangelista Fossa da Cremona, Venesia, impressa per Maestro piero bergamascho a le spese de zuan antonio de Monsera, 1497, 4°.

Cf. Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet V, 287 f., Copinger I, 438.

3. Troades übersetzt von Jaspar Heywood 1559.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 9.

4. Troades übersetzt von Jaspar Heywood 1560.

Cf. Brunet V, 288, Schmidt-Wartenberg S. 9; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe Nr. 3.

5. Thyestes übersetzt von Jaspar Heywood 1560.

Cf. Brunet V, 288, Schmidt-Wartenberg S. 9.

6. Le tragedie tradotte da Lod. Dolce, Venetia, Sessa, 1560, 12°.

Cf. Brunet V, 287, Vapereau 1863.

7. Hercules furens, ins Englische übersetzt 1561.

Cf. Wülker S. 203. Nach Schmidt-Wartenberg (S. 9) wäre der

---

[1]) Diesen Übersetzungen Seneca's entsprechen folgende der griechischen Tragiker: eine Übersetzung der *Antigone* des Sophokles von Luigi Alamanni (Venezia, 1533); Panzer (VIII, 534), der diese Ausgabe verzeichnet, nennt zwar den Übersetzer nicht, es ist indessen wohl anzunehmen, dass dies eine Separatausgabe der auch in dem 2. Bande der *Opere toscane al christianissimo re Francesco primo* von *Alamanni* (Venise 1533) ist, weil der Drucker dieses letztern Werkes, Pietro de Nicolini da Sabio, von Panzer auch als Drucker der vorher erwähnten Einzelausgabe der *Antigone* genannt wird (cf. Panzer VIII, 333, Brunet I, 125); weitere Ausgaben des 2. Bandes der *Opere toscane* erschienen zu Lyon (1533) und zu Venedig (1542; cf. Panzer VII, 353, Brunet, l. c.); eine spanische Übersetzung der *Elektra* des Sophokles von Hernan Perez de Oliva (Burgos 1528 und Burgos 1531, cf. Brunet Suppl. II, 669; letztere Ausgabe von demselben Drucker, daher wohl auch dieselbe Übersetzung) und endlich eine italienische Übersetzung der *Hekabe* des Euripides von Giovanbatista Gelli (Florentiae, s. a., cf. Panzer VII, 50). Insgesamt 3 Übersetzungen in 7 Ausgaben.

Hercules furens erst im Jahre 1581 und zwar von J. Heywood übersetzt worden.

Aus diesen Ausgabenverzeichnissen ergibt sich folgende Tabelle:[1])

	Ausgaben im Originaltext 41		Ausgaben von Übersetzungen 11		52
	in Frankreich erschienen 17	nicht in Frankreich erschienen 24	in französischer Sprache 4	in andern Sprachen 7	
Gesamtausgaben	13	17	2	—	32
Ausgaben einzelner Tragödien	4	7	2	7	20

Wie aus dieser Tabelle ersichtlich ist, war in Frankreich an Seneca-Ausgaben kein Mangel. Während gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die italienischen Ausgaben viel zahlreicher sind, als die französischen, mehren sich diese letzteren gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ganz bedeutend. Wir zählten deren im ganzen nicht weniger

[1]) Über die Ausgaben der Werke der drei griechischen Tragiker orientiert folgende, der obigen entsprechende Tabelle:

	Ausgaben im Originaltext 33		Ausgaben von Übersetzungen 33				66
	in Frankreich erschienen 8	nicht in Frankreich erschienen 25	in lateinischer Sprache 22		in französischer Sprache 4	in andern Sprachen 7	
			in Frankreich erschienen 6	nicht in Frankreich erschienen 16			
Gesamtausgaben	4	16	2	2	—	—	24
Ausgaben einzelner Tragödien	4	9	4	14	4	7	42

als 17, darunter 13 Ausgaben sämtlicher zehn Tragödien. Mitunter mag wohl auch einmal eine der 24 ausserhalb Frankreichs erschienenen Ausgaben benutzt worden sein, unter denen ebenfalls die Ausgaben sämtlieher zehn Tragödien (17) bei weitem überwiegen. Französische Übersetzungen der Seneca-Tragödien aus der Zeit bis zum Erscheinen der beiden *Agamemnon* von Toutain und Le Duchat dürften mit Ausnahme jener von Grosnet, bezüglich derer übrigens nicht einmal feststeht, ob sie als eine vollständige Übersetzung sämtlicher Tragödien zu betrachten ist, nicht existiert haben. Es ist ja wohl auch anzunehmen, dass der Bedarf an solchen nicht gross war, und dass insbesondere den französischen Renaissancedramatikern, die ja doch sämtlich den gebildeten Kreisen angehört haben, das Verständnis des lateinischen Originaltextes wenigstens in sprachlicher Hinsicht keine besonderen Schwierigkeiten bereitet hat. An die Benutzung einer der Übersetzungen in eine andere als die französische Sprache ist wohl noch weniger zu denken.[1])

---

[1]) Wenn man die Tabelle und Verzeichnisse der Ausgaben der drei griechischen Tragiker mit jenen der Seneca-Tragödien vergleicht, so ergeben sich die nachstehend verzeichneten Resultate. Die Ausgaben der ersteren beginnen viel später zu erscheinen, als die der letzteren (nur 1 Ausgabe eines griechischen Tragikers erschien vor 1500, die erste in Frankreich erst 1528). Die Zahl der Ausgaben der Seneca-Tragödien (52) ist fast eben so gross wie die der drei griechischen Tragiker zusammen (66). Bei den letztern ist die Zahl der Übersetzungen eine ungleich grössere (33), als bei den Seneca-Tragödien (11). Bei den griechischen Tragikern ist die Anzahl der Gesamtausgaben eine viel geringere (24) und dafür die der Einzelausgaben eine viel grössere (42), als bei den Seneca-Tragödien (32, bzw. 20). Trotz der verhältnismässig grossen Zahl von Einzelausgaben der griechischen Tragiker ist die Zahl der Tragödien, die sie umfassen, doch nur eine sehr geringe (9, nämlich 3 des Sophokles: *Aiax*, *Antigone* und *Elektra* und 6 des Euripides: *Alkestis*, *Andromache*, *Elektra*, *Hekabe*, *Iphigenia in Aulis* und *Medea*), weil einzelne derselben eine unverhältnismässig grosse Anzahl von Ausgaben gefunden haben (von der *Hekabe* z. B. erschienen 9, von der *Iphigenia in Aulis* 1. von beiden Stücken zusammen 15 Ausgaben, so dass also auf diese zwei Stücke allein nicht weniger als 25 Ausgaben entfallen.) Weitaus die grösste Zahl der Gesamtausgaben der griechischen

In Anbetracht der nicht unbedeutenden Verschiedenheiten der beiden Handschriftenfamilien versteht es sich wohl von selbst, dass wir bei unseren Untersuchungen die Rezension der interpolierten Familie zu Grunde legen.

Die Ausgabe der Seneca-Tragödien von Leo bietet einen kritisch behandelten Text, der in erster Linie auf dem *Etruscus* beruht. Auf Abweichungen dieses Textes von der Rezension der interpolierten Familie wird in den Fussnoten verwiesen und zwar durch den Buchstaben A, wenn kein Zweifel besteht, dass die betreffende Lesart auf die ursprüngliche *recensio interpolata* zurückgeht, mit dem Buchstaben ς dagegen, wenn es ungewiss erscheint, ob eine Lesart auf die ursprüngliche *recensio interpolata* zurückgeht oder einem spätern Interpolator zuzuschreiben ist.

Neben dieser Ausgabe von Leo haben wir in verschiedenen Fällen zwei aus dem 16ten Jahrhundert stammende Ausgaben der Tragödien benutzt. Die eine derselben wurde 1505 zu Venedig, die andere 1576 zu Antwerpen gedruckt. Eine französische Ausgabe aus dem 16ten Jahrhundert ist uns leider nicht zugänglich gewesen.

Die wesentlichsten Verschiedenheiten der beiden Handschriftenfamilien der Seneca-Tragödien bestehen:

1. in dem Hinzutreten eines zehnten Stückes, der *Octavia,* in der interpolierten Familie;

2. in einer verschiedenen Aufeinanderfolge der einzelnen Tragödien in den beiden Familien;

3. in verschiedenen Titeln für fünf der zehn Tragödien;

4. in einer Reihe von Verschiedenheiten hinsichtlich der Verteilung kleinerer und grösserer Textpartien an die Träger der einzelnen Rollen, Verschiedenheiten, die

---

Tragiker aber ist erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen. Endlich ist auch noch zu berücksichtigen dass speziell Frankreich an den Ausgaben der griechischen Tragiker einen verhältnismässig viel geringeren Anteil hat (auf dasselbe treffen nur ca. 27 Prozent der von uns verzeichneten Ausgaben derselben), als an den Ausgaben der Seneca-Tragödien (von denen nicht weniger als ca. 40 Prozent auf Frankreich entfallen).

5. nicht unwesentliche wenn auch nur teilweise Verschiedenheiten des Textes selbst zur Folge haben.

Ad. 3. Die verschiedenen Titel sind

im Etruscus:	in den Handschriften der interpolierten Familie:
Hercules	*Hercules furens*
Troades	*Troas*
Phoenissae	*Thebais*
Phaedra	*Hippolytus*
Hercules	*Hercules Oetaeus*

Ad. 4. Nach der recensio interpolata ist z. B. der Chor an dem Dialoge der 1. Scene des IV. Aktes des *Hercules furens* nicht beteiligt. Die Überschrift der Scene im *Etruscus*, nämlich *Hercules, Amphytrion, Megera, Chorus* weist dagegen auf eine Beteiligung des Chores hin; allerdings wird auch bezüglich dieser Handschrift keine Zuteilung bestimmter Verse an den Chor von Leo vermerkt. Aber im *Ambrosianus*, dessen Scenenüberschrift zwar mit jener der *recensio interpolata* übereinstimmt und daher, statt *Chorus*, *Theseus* verzeichnet, sind die Verse 1032 bis 1034 dem Chore zugeteilt. — Die Verteilung der Verse 99 bis 131 des Wechselgesanges zwischen Hecuba und dem Chore am Ende des 1. Aktes der *Troades* ist in der *recensio interpolata* eine andere, als im *Etruscus* u. s. w.

Die oben unter 2 aufgeführte Verschiedenheit der beiden Handschriften-Familien ist belanglos für die Untersuchung des Einflusses der Seneca-Tragödien auf die französische Tragödie des 16. Jahrhunderts. Alle übrigen aber sind wohl zu berücksichtigen.

Was die in den Handschriften der interpolierten Familie hinzugekommene *Octavia* betrifft, so ist zu bemerken, dass sie mit zu denjenigen der zehn Tragödien gehört, welche französischen Dramatikern des 16ten Jahrhunderts als Vorlage gedient haben. Wir erinnern daran, dass Garnier dieselbe für seine *Porcie* (1568)[1]) nicht nur als Muster benützt, sondern auch

---

[1]) Die den hier erwähnten Tragödien Garnier's beigefügten Jahreszahlen beruhen auf den Angaben Förster's in seiner Ausgabe

grössere Partien derselben bei teilweise fast wörtlicher Anlehnung an den lateinischen Text verwertet hat. Auch in seiner *Cornelie* (1573? oder 1574), in seinem *Marc-Antoine* (1578) und in seinen *Juives* (1583) sind vielfach Anklänge an die *Octavia* zu beobachten.[1]) Ausser dieser Verwertung der Tragödie durch Garnier sind noch zwei Bearbeitungen derselben zu erwähnen, eine *Octavie* (1589) von Roland Brisset und *Octavie, femme de l'empereur Néron* (1599), das Werk eines Anonymus.[2])

Der Titel der Tragödien in den Handschriften der interpolierten Familie erklären uns die Wahl der Titel verschiedener französischer Übersetzungen und Bearbeitungen der Seneca-Tragödien. Garnier wählte wohl lediglich in Anlehnung an die entsprechenden Titel der *recensio interpolata* die Titel *Hippolyte* (1573) und *La Troade* (1579.) Brisset betitelte seine Bearbeitung des ersten Hercules *Hercule furieux* (1589), Nicolas Le Digne jene des zweiten *Hercules Oeteus* (1584), Robelin seine Bearbeitung der Phoenissae *La Thébaide* (1584). Vielleicht ist auch bei der Wahl des Titels von Jean de La Taille's Tragödie *Saül le furieux* (1562?) der Titel des ersten *Hercules* nach der interpolierten Familie nicht ohne Einfluss gewesen.

Wenn auch die unter 4 und 5 besprochenen Verschiedenheiten nicht wesentliche Verschiedenheiten der Tragödien als solche bewirken, so sind sie doch geeignet, einzelne Scenen verschiedenartig zu gestalten. Zu diesen in den beiden Handschriften-Familien verschiedenartig gestalteten Scenen gehören z. B. auch solche, an welchen der Chor beteiligt ist. Es wird sich in der Folge zeigen, dass die Berücksichtigung dieser

---

der Tragödien dieses Dichters (Garnier, *Les tragédies* Bd. I, S. XII. Bd. II, S. XXXIII).

[1]) Cf. Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 21 ff., Rigal, *Le théâtre* S. 289.

[2]) Unrichtig ist Schmidt-Wartenberg's (cf. l. c., S. 28, Anm.) Angabe, dass auch Nicolas Le Digne die *Octavia* übersetzt habe. Le Digne's Bearbeitung des *Hercules Oetaeus* wird dagegen von Schmidt-Wartenberg nicht erwähnt.



Verschiedenheiten für die Untersuchung über die Behandlung des Chores sehr wohl geboten scheint. Von grosser Bedeutung ist die Berücksichtigung dieser Verschiedenheiten auch bei der Beurteilung französischer Übersetzungen und Bearbeitungen der Seneca-Tragödien. Es finden sich in denselben zahlreiche Stellen, die mit der Lesart des *Etruscus* nicht übereinstimmen, sich aber nach der Rezension der interpolirten Familie auf die einfachste Weise erklären lassen.

Auf weitere Einzelheiten bezüglich der Seneca-Tragödien, insbesondere auf eine eingehende Besprechung der Komposition derselben, können wir uns, wenn wir den Umfang der vorliegenden Arbeit nicht allzusehr ausdehnen wollen, nicht einlassen. Wir werden uns deshalb im weitern Verlaufe derselben in der Hauptsache an die Ausführungen Fischer's in seinem Buche *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie* halten, welches in seinem ersten Teile eine bisher noch nicht so eingehend durchgeführte Untersuchung über die Konstruktion und Komposition der Seneca-Tragödien bringt. In den Fällen, in welchen wir anderer Meinung sind, als Fischer oder etwas beizufügen haben, wollen wir das in dem zweiten Teile unserer Arbeit gelegentlich der Besprechung der französischen Tragödien thun.

Kapitel II.

Die französischen Tragödien von 1552 bis 1561.

Dem ersten Dezennium nach der ersten Aufführung der *Cléopâtre* des Jodelle sind vielleicht die in dem folgenden Verzeichnisse enthaltenen Tragödien zuzuteilen.

Zeit der Abfassung	Jahr der ersten Aufführung	Jahr des ersten Druckes	Titel	Verfasser
?	1552	1574	*La Cléopâtre capt.*	Jodelle
?	?	1574	*Didon se sacrif.*	"
?	1553? od. 1554?	1555	*Médée*	La Péruse
?	1554	1559	*Sophonisba*	Saint-Gelais
?	1556?	1556	*Agamemnon*	Toutain
?	1556?	1556?, (1566)	*Josias*	Messer Philone (Des Mazures?)
?	1557?	1565?, (1566)	*David combatt.* " *triomph.* " *fugitif*	Des Mazures
?	1558?, (1561)	1561	*Jules César*	Grévin[1])
?	1560?	1561	*La Soltane*	Bounyn[2])
?	1560?, 1563?	1563	*Philanire*	Rouillet
?	1561?	1561?	*Agmemnon*	Le Duchat
?	1561	1566	*Aman*	Rivaudeau
?	1561?	—	*Suzanne*	La Croix
Zwischen 1559 und 1562	1562?	1573	*Alexandre*[3])	Jacques de La Taille
	1562?	1573	*Daire*[3])	

Wir haben ursprünglich, ausser nach den Daten für die erste Aufführung und für den ersten Druck, auch nach solchen für die Abfassung der einzelnen Tragödien gesucht, aber nur so unsichere Anhaltspunkte gefunden, dass wir auf eine Berücksichtigung derselben bei der Herstellung des obigen Verzeichnisses fast immer verzichten mussten.

Die Daten der ersten Drucke sind im allgemeinen viel leichter und mit ungleich grösserer Sicherheit festzustellen, als die für die Aufführung der genannten Stücke.

Angaben über die Aufführung der Tragödien finden sich

[1]) Nach Pinvert (*Jacques Grévin*, S. 21, Anm. 1) schrieb der Dichter seinen Namen mit einem *accent aigu*.

[2]) Nach der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 325, Anm. a) hat der Dichter selbst Bounyn und nicht Bounin geschrieben.

[3]) Neben den Titeln *Alexandre* und *Daire* fanden wir bei den einschlägigen Autoren auch die folgenden verwendet: «*La mort d'Alexandre, Darie, Darius, La mort de Daire*, bzw. *La mort de Darie*». Die in der obigen Liste enthaltenen Namen kamen am häufigsten vor. Wie lauten die Titel in den Originalausgaben?

bei einigen Autoren[1]) nur vereinzelt. Zahlreichere Angaben bieten der Brüder Parfaict *Dictionnaire des théâtres de Paris* und Léris; die meisten Daten über Aufführungen finden wir aber in Mouhy's *Tablettes* und in dessen *Abrégé*, sowie in dem von Faguet so häufig zitierten *Journal du théâtre français*. Doch sind die genannten Werke teilweise nur wenig oder gar nicht zuverlässig.

Dass Beauchamps' Angaben mit Vorsicht aufzunehmen sind, wurde schon von Dannheisser hervorgehoben.[2]) Viel günstiger als von diesem wird Beauchamps jedoch von Stiefel beurteilt[3]), und auch wir halten diesen Autor immer noch für einen der verlässigeren.

Auf die Unzuverlässigkeit der Brüder Parfaict ist schon oft hingewiesen worden.[4]) Wichtig erscheint es uns jedoch, noch besonders darauf aufmerksam zu machen, dass die beiden von den Brüdern Parfaict verfassten Werke, die *Histoire* und das *Dictionnaire* durchaus nicht gleichwertig sind. Das letztgenannte wurde von den Verfassern nur begonnen, nicht aber auch vollendet. Nach dem Tode des einen der beiden Brüder, François, im Jahre 1753, gab der andere, Claude, die Fortsetzung des Werkes auf.[5]) Es erschien im Jahre 1756. Der Name dessen, der es fortgesetzt hat, ist in demselben

---

[1]) So z. B. bei La Croix, Du Verdier, Beauchamps, Goujet, in der *Histoire du théâtre français* der Brüder Parfaict, in der *Bibliothèque du théâtre français* des Duc de La Vallière und in verschiedenen andern Werken.

[2]) Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1892. XIV, 44: „*Wehe dem Litterarhistoriker, der an Beauchamps' Aufstellungen keine Kritik übt.*"

[3]) *Über die Chronologie* S. 2: „*Der fleissige und zuverlässige Beauchamps.*"

[4]) z. B. von Lombard. *Étude sur Alexandre Hardy*, in: Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1880. I, 161—185, 348—397, 1881. II, 63—72 (zitiert von Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74); Chardon, *La vie de Rotrou mieux connue* S. 18 (zitiert von Rigal, l. c.); Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74 ff.; Dannheisser, *Studien zu Jean de Mairet's Leben und Wirken* und *Zur Chronologie der Dramen Jean de Mairet's*, in den Rom. Forsch. V (zitiert in d. Zschr. f. fr. Spr. u. L., 1889. XI, 65—72, bzw. 1890. XII, 97—100); Stiefel, *Über die Chronologie* S. 1; Mahrenholtz in d. Zschr. f. fr. Spr. u. L, 1889. XI, 145 und 1890. XII, 240.

[5]) Cf. *Dictionnaire* Bd. I, S. III.

nicht genannt. Verschiedene Stellen der in dem I. Bande enthaltenen Vorrede, sowie vor allem auch der Umstand, dass Claude Parfaict durch eine in Mouhy's *Abrégé* abgedruckte, allerdings erst vom 14. Dezember 1767 datierte «*Renonciation de M. Parfaict à son Privilege pour l'Histoire du Théatre François*» [1]) auch das erwähnte *Privilège* an den *Chevalier* übertragen hat, lassen schliessen, dass dieser der Fortsetzer des *Dictionnaire* ist. Die bedeutende Mehrung an Daten, welche dieses letztere der *Histoire* gegenüber aufweist, sowie auch andere Verschiedenheiten der beiden Werke sind wohl zumeist auf Mouhy's Rechnung zu setzen. Die Übereinstimmung der Angaben des *Dictionnaire* mit jenen in Mouhy's Werken wird die Richtigkeit unserer Annahmen bestätigen. Dem *Dictionnaire* der Brüder Parfaict aber kann wegen der Beteiligung Mouhy's an dessen Bearbeitung kaum mehr Bedeutung beigemessen werden, als den Werken dieses Autors selbst.

Mouhy's *Tablettes dramatiques*, sowie des gleichen Verfassers *Abrégé de l'histoire du théâtre français* sind von Stiefel als äusserst geringwertig beurteilt worden. [2]) Auch Léris' *Dictionnaire* ist nur eine Kompilation von untergeordneter Bedeutung. [3])

Die Angaben Nicéron's, sowie diejenigen der *Anecdotes*

---

[1]) Cf. *Abrégé* Bd. I, S. XIV.

[2]) *Über die Chronologie* S. 2f. *Die Tablettes* werden als *„ein aus Beauchamps und Parfaict zusammengestoppeltes alphabetisches Dramenverzeichnis mit wörtlich gestohlenen Notizen“* bezeichnet, welches *„trotz der beiden trefflichen Führer“* — Beauchamps und Parfaict sind gemeint — *„Schnitzer genug* enthält“. Etwas sonderbar mag es erscheinen, dass die Brüder Parfaict an dieser Stelle als treffliche Führer bezeichnet werden, nachdem auf der vorausgehenden Seite erklärt worden war, dass das Ansehen dieser Historiker besonders hinsichtlich der Chronologie in den letzten Jahrzehnten bedenklich erschüttert worden sei etc. Stiefel wollte durch die oben angeführte Äusserung jedenfalls konstatieren, dass die *Tablettes* ausser den auf Beauchamps und Parfaict beruhenden Fehlern noch eine recht grosse Zahl anderer enthalten. Das *Abrégé*, in dessen *Avertissement* (I, S.VII) die Tablettes als erste Ausgabe dieses zweiten Werkes bezeichnet werden, ist nach Stiefel *„fast ganz wertlos* und *bekundet selbst den Tablettes gegenüber einen entschiedenen Rückschritt“*, ein Urteil, dem wir vollständig beipflichten.

[3]) Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74.

dramatiques und der *Annales dramatiques* beruhen nach Stiefel fast ausschliesslich auf Beauchamps und Parfaict.[1]) Die *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations* ist schon von Ebert als „*eine sehr unkritische Kompilation*" bezeichnet worden.[2]) Mehr Vertrauen verdient dagegen La Vallière's *Bibliothèque*,[3]) welche von Stiefel das „*wichtigste historische Werk über das französiche Theater*" genannt wird.

Bezüglich des handschriftlich erhaltenen *Journal du théâtre français*, welches ebenfalls Mouhy zugeschrieben wird[4]), äussert sich Faguet wie folgt: «*Ce Journal du théâtre français est . . . d'une autorité très douteuse, les sources n'y étant point indiquées Cependant les indications et dates que l'on peut contrôler par les dates et indications des contemporains se trouvent généralement exactes*». Faguet bemerkt ferner, dass die Daten des *Journal* mit jenen in Mouhy's *Abrégé* übereinstimmen,[5]) und meint deshalb, das erstere könne wohl das «*manuscrit préparatoire*» für das letztere gewesen sein. Das *Journal* verzeichne auch den Ort der Aufführung, der im *Abrégé* nicht angegeben werde. Wohl aus diesem Grunde hat Faguet das *Journal* und nicht das *Abrégé* benutzt. Am Schlusse seiner Bemerkungen über ersteres versäumt Faguet indessen nicht, darauf aufmerksam zu machen, dass er dasselbe nur «*sous le bénéfice de ces*» [der vorher besprochenen] *réserves*» zitieren werde. Viel skeptischer als Faguet steht Rigal[6]) diesem *Journal du théâtre*

---

[1]) *Zur Chronologie* S. 2.

[2]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129, Anm.

[3]) Rigal. *Alexandre Hardy* S. 74; Stiefel, in: *Litteraturbl.* f. g. u. r. Ph. 1885. Nr. 9, Sp. 380.

[4]) Faguet, *La tragédie* S. 90, Anm.; Stiefel, l. c.. und *Zur Chronologie* S. 3f.; Rigal, *Alexandre Hardy* S. 87; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 43.

[5]) Bei Stiefel haben dagegen gerade die „*geringen Übereinstimmungen zwischen dem Journal . . . und dem Abrégé sowie den Tablettes*" Bedenken gegen Mouhy's Autorschaft wachgerufen (*Zur Chronologie* S. 3, Anm. 1). Auch wir haben im Laufe unserer Untersuchungen beobachtet, dass die Angaben des *Journal* einerseits, und die der *Tablettes* und des *Abrégé* andererseits ziemlich häufig ganz bedeutend auseinandergehen.

[6]) *Alexandre Hardy* S. 87 u. 688ff.; *Le théâtre* S. 266, Anm

français gegenüber, indem er dasselbe überhaupt nicht mehr unter die Zahl der *«documents sérieux»* rechnet. Ebenso wird es von Petit de Julleville [1]) und von Becker[2]) als vollständig wertlos bezeichnet. Ganz entgegengesetzter Ansicht ist Pinvert, der bezüglich des *Journal* Folgendes bemerkt: *«J'ai invoqué un témoignage qui jouit en cette matière d'une autorité toute particulière: le Journal chronologique du Théâtre françois. Ce Journal est un manuscrit anonyme très intéressant, fait au XVIIIe siècle par Charles de Fieux, chevalier de Mouhy (ce qu'établit une note de la main de Befara, placée au-devant du premier volume). Mouhy n'indique pas ses sources; mais il a dû travailler sur des registres du temps, et l'on s'accorde à reconnaître l'exactitude du Journal, singulièrement en ce qui concerne le lieu et la date des spectacles, qu'il prend toujours soin de relever avec beaucoup de précision (d'où le titre de Journal chronologique)».* [3]) Pinvert führt aber Gründe für seine Annahme, dass Mouhy aus verlässigen Quellen geschöpft habe, nicht an [4]), auch weiss er ausser Faguet, der übrigens die Angaben des *Journal* nicht einmal rückhaltslos übernimmt, niemand zu nennen, der die Korrektheit derselben anerkannt hätte.

Auch in neueren Werken finden sich gerade hinsichtlich der Daten der Aufführungen mitunter nicht wenig Irrtümer. So bei Lucas[5]), dessen Angaben auf dem *Dictionnaire* der Brüder Parfaict beruhen, ferner insbesondere auch bei Faguet, der dem *Journal du théâtre français* denn doch mehr Bedeutung beigemessen hat, als demselben thatsächlich zukommt. [6])

---

[1]) *Répertoire du théâtre comique en France* S. 322, Anm. 2 (zitiert von Rigal, *Alexandre Hardy* S. 688).

[2]) Deutsche Litz. 1899, Nr. 18, Sp. 705.

[3]) *Jacques Grévin* S. 43 f.

[4]) Mouhy selbst sagt in der *Préface* zu seinen *Tablettes* (S. VIII): *«Avant Moliere les Comédiens n'avoient point de Registres, et . . . ce n'est que depuis ce grand homme qu'ils en ont conservé l'usage. Le premier des Registres de la Comédie Françoise est du 6 Avril 1663 jusqu'au 6 Janvier 1664, et le second reprend au 2 Janvier de la même année 1664, et est terminé le 4 Janvier 1665».*

[5]) Lucas (*Histoire* III, 269) setzt z. B. eine Aufführung der *Didon* für 1552 an.

[6]) Cf. Stiefel, Lbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 377—380.

Überaus vorsichtig in seinem Urteile ist Rigal.[1]) In der letzten seiner Arbeiten über das französische Theater verzeichnet er die Aufführungen folgender fünf Tragödien: *Cléopâtre* 1552, *Sophonisbe* 1559, *César* 1560, *Achille* 1563, *Lucrèce* 1566 und fährt dann fort: «*Et pourtant les quinze années que nous venons de parcourir constituent l'âge d'or du théâtre de la Renaissance. Désormais les représentations dont une mention nous est restée se font de plus en plus rares et s'éparpillent de plus en plus (à Verceil en Piémont, à Plombières, à Poitiers, à Rouen, jamais à Paris); elles ne s'appliquent, par suites de circonstances particulières, qu'à des œuvres et à des auteurs sans importance; ni de Jean de La Taille ni de Garnier nous n'avons appris qu'une œuvre ait été représentée au XVIe siècle*».[2]) Aus diesen Äusserungen geht hervor, dass er alle Angaben der Brüder Parfaict, Mouhy's etc. über anderweitige Aufführungen für wertlos erachtet.

Ob Rigal damit nicht vielleicht doch etwas zu weit geht? Die Beweise, die er für seine Ansicht vorbringt, reichen wenigstens nicht aus, uns von der Richtigkeit derselben zu überzeugen. Dagegen geben wir gerne zu, dass ein grosser Teil der Angaben über Aufführungen, welche Rigal nicht erwähnt, ungenau, ja insoweit dieselben von Mouhy herrühren, geradezu falsch sein mag; deshalb haben wir auch einen Teil der Daten unseres Verzeichnisses auf Seite 27 durch Beifügung von Fragezeichen als unzuverlässig gekennzeichnet.[3])

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 88 ff. und *Le théâtre* S. 264 ff.

[2]) *Le théâtre* S. 265.

[3]) Jacob (*Bibliothèque*, dernière partie, S. 41). bemerkt in einem Artikel über das *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*: «*Ce Théâtre . . . fut ouvert au quinzième siècle par les confrères de la Passion; mais les représentations des mystères ayant été défendues par arrêt du Parlement, les confrères se virent forcés d'affermir leur Théâtre . . . à une troupe de comédiens, qui l'exploitèrent, avec privilége, pendant plus de cent ans. Durant cette période, l'histoire de ce théâtre offre bien des incertitudes et bien des lacunes, car les comédiens n'avaient pas encore de registres. Il est donc fort difficile de désigner d'une manière certaine, parmi les pièces du temps, celles qui furent représentées, ou celles qui n'ont été qu'imprimées*». Worauf gründen sich diese Angaben Jacob's und inwieweit sind dieselben richtig? Wir haben bisher leider noch nicht die Zeit gefunden, uns mit denselben eingehender zu befassen.

Rigal vertritt aber nicht nur die Ansicht, dass die Mehrzahl der französischen Renaissance-Tragödien nicht aufgeführt worden ist, sondern er scheint auch geradezu anzunehmen, dass die meisten derselben, insbesondere etwa von den *Gabéonites* Jean de la Taille's an, in Anbetracht der grossen Schwierigkeiten, welche eine Aufführung bot, überhaupt nicht mehr im Hinblicke auf eine solche abgefasst worden sind. Denn er sagt: «*C'est pour l'impression que furent composées la plupart des œuvres, les comiques aussi bien que les tragiques, celles de Larivey aussi bien que celles de Garnier*».[1]) Ein ganz besonderes Interesse gewinnt diese Ansicht Rigal's, wenn wir uns daran erinnern, dass ähnliche Verhältnisse zur Zeit der Abfassung der Seneca-Tragödien es ebenso zweifelhaft erscheinen lassen, ob dieselben aufgeführt worden sind oder überhaupt für eine Aufführung bestimmt waren.[2]) Rigal scheint uns aber auch in dieser Beziehung viel zu weit zu gehen. Denn wenn auch vielleicht der eine oder andere der französischen Renaissancedramatiker aus dem oben erwähnten Grunde wirklich von Anfang an nicht auf eine Aufführung gerechnet haben mag, so ist das doch wohl nicht bei der Mehrzahl derselben der Fall gewesen. Und was speziell Garnier betrifft, so scheint uns gerade aus einer auch von Rigal (l. c.) angezogenen Stelle aus dem *Argument* von Garnier's *Bradamante* deutlich hervorzugehen, dass derselbe auf die Aufführung seiner Stücke recht wohl Bedacht genommen hat.[3])

---

1) *Le théâtre* S. 269.

2) Cf. Beauchamps, *Recherches* Tl. I, S. 73; Grässe, *Lehrbuch* Bd. I, Tl. II, S. 806; Nisard, *Étude I*, 116 u. 118; Bernhardy, *Grundriss* S. 430 u. 432; Bähr, *Geschichte* I, 224; Vapereau, *Dictionnaire* S. 1863; Ranke, *Die Tragödien* S. 27; Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 18; Rigal, *Alexandre Hardy* S. 88; *Le théâtre* S. 270; Cloetta, *Beiträge* I, 2f.; Ribbeck, *Geschichte* III, 72 u. 82; Bapst, *Essai* S. 141; Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 1; Creizenach, *Geschichte* S. 507; Bahlmann, *Die Erneuerer* S. 4.

3) Cf. *Les tragédies* (IV, 5): «*Et par-ce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragedies precedentes, pour la distinction des Actes: Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante, sera s'il luy plaist aduerty d'vser d'entremets, et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps*».

Wenden wir uns nun zur Besprechung der Daten für die einzelnen Stücke.

Über die *Aufführung* der *Cléopâtre* äussert sich Pasquier: «*Ceste Comedie [Eugène ou La rencontre] et la Cleopatre furent representées deuant le Roy Henry à Paris en l'hostel de Reins, auecq'vn grand applaudissement de toute la compaignie: Et depuis encores au College de Boncour, où toutes les fenestres estoient tapissées d'vne infinité de personages d'honneur, et la cour si plaine d'Escoliers que les portes du College en regorgeoient. Je le dy comme celluy qui y estois present auecq' le grand Tornebus en vne mesme Chambre.*» [1]) Das Datum 1552 überliefert Du Verdier: «*1552 il mit en avant et le premier de tous les François donna en sa langue la Tragedie et la Comedie, en la forme anciennes*». [2])

Die erste *Ausgabe* der *Cléopâtre* stammt aus dem Jahre 1574. Sie ist in der nach des Dichters Tode (1573) von Charles de La Mothe besorgten Ausgabe seiner Werke «*Les œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume. Paris, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574, in-4°* enthalten. [3])

---

[1]) *Recherches* Buch 6, Kap. 7, S. 871. — Worauf gründet sich Grässe's Angabe, dass die Vorstellung auf einem im Hofe des Hotel von Rheims erbauten Theater stattgefunden habe, nachdem das Stück schon in den *Collèges Boncour, Harcourt* und *Beauvais* vor Heinrich II. und einem gewählten Kreise seines Hofes dargestellt worden sei? (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 512). Nach der oben erwähnten Stelle in Pasquier's *Recherches* wurde das Stück zuerst im Hôtel de Reims und erst nachher im Collège de Boncour aufgeführt. Lediglich auf Verwechslung sind zurückzuführen Chasles' Angabe, König Heinrich habe der Aufführung im Collège de Boncourt beigewohnt (*Études* S. 129), sowie Hoffmann's Darstellung, nach welcher Pasquier bei der Aufführung im Hôtel de Reims zugegen gewesen wäre (*Die Dramen Jodelle's* S. 298). Auf Missverständnis beruht Meier's Angabe über eine Aufführung zu Reims (*Über die Didotragödien* S. 6, Anm. 1).

[2]) *Bibliothèque* S. 285. — Die in den Zitaten der vorher erwähnten Stelle Pasquier's bei Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 22) und den Brüdern Parfaict (*Histoire* III, 286) beigefügte Jahreszahl 1552 ist in der von uns benutzten Ausgabe Pasquier's nicht enthalten.

[3]) Cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 183 etc.; Jacob *Bibliothèque* I, 148) verzeichnet Chesneau und Patisson als Drucker

Um so schwieriger ist es, ein Datum für die *Aufführung* oder die *Abfassung* der *Didon* festzustellen.

Goujet, die Brüder Parfaict, La Vallière, Grässe und Marty-Laveaux sind zwar der Ansicht, dass die *Didon* aufgeführt worden sei, sie wissen aber kein Datum anzugeben.[1]) Goujet sagt: «*Elle fut jouée ainsi que ses aînées* [*Eugène* und *Cléopâtre*] *mais on en ignore le succes*». Die übrigen mögen direkt oder indirekt aus Goujet geschöpft haben. Auch Faguet[2]) erwähnt Goujet's Angabe und zwar mit dem Bemerken, dass er nicht wisse, worauf dieselbe beruhe. Vielleicht ist sie durch folgende Äusserung La Mothe's veranlasst worden: «*Messire Charles, Archeuesque de Dol, de l'illustre maison d'Espinay* . . . . *a fait tousiours cas des Poësies de cet Autheur iusqu'à faire quelques fois representer somptueusement aucunes de ses Tragédies*».[3]) Auch die Angabe der *Anecdotes dramatiques* (III, 232) über die Aufführung der Tragödien Jodelle's im Palaste eines Erzbischofs beruht auf dieser Stelle. Nach anderen Angaben wäre die *Didon* ungefähr um dieselbe Zeit wie die *Cléopâtre* aufgeführt worden. In dem *Dictionnaire* (II, 306) der Brüder Parfaict wird die Aufführung «*vers l'an 1552*» angesetzt. Mouby[4]) und Lucas[5]) entscheiden sich für 1552. Ebenso Léris[6]), dessen Angabe freilich ebenso gut auf die Abfassung als auf die Aufführung des Stückes bezogen werden kann. Eine dieser ganz ähnliche Notiz enthalten die *Anecdotes dramatiques* (I, 265). Viollet le Duc[7]) und wohl im Anschluss an diesen

---

dieser Ausgabe, Du Verdier (*Bibliothèque S. 286*) und ebenso auch Brunet (*Manuel* III, 549) nennen dagegen als solchen nur den ersteren.

[1]) Goujet, *Bibliothèque* XII, 171; Parfaict, *Histoire* III, 281; La Vallière, *Bibliothèque* I, 132; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. 1, S. 513; Jodelle, *Œuvres* I, 315.

[2]) *La tragédie* S. 86, Anm.

[3]) Jodelle, l. c., I, 6; auch zitiert von Faguet, l. c., und von Rigal, *Le théâtre* S. 265, Anm.

[4]) *Tablettes* S. 70; *Abrégé* I, 136.

[5]) *Histoire* III, 269.

[6]) *Dictionnaire* S. 145: «*Didon . . . donnée . . . en 1552*».

[7]) *Ancien Théâtre* IV, 1.

auch Hoffmann [1]) und Birch-Hirschfeld [2]) setzen dagegen die Aufführung der *Didon* für 1558 an, ohne jedoch Gründe hierfür anzugeben. Ebert endlich neigt der Ansicht zu, dass dieses Stück weder für eine Aufführung geschrieben worden, noch auch in der uns vorliegenden Form aufgeführt worden sei. [3]) Auch Rigal bezweifelt, dass Jodelle eine Aufführung dieser Tragödie erlebt habe. [4]) Nachdem einerseits keinerlei Anhaltspunkte für ein bestimmtes Datum vorhanden zu sein scheinen, wir uns aber andererseits mit Rücksicht auf die oben erwähnte Äusserung La Mothe's auch nicht den Ansichten Ebert's und Rigal's anschliessen können, so halten wir es nur für berechtigt, mit Marty-Laveaux zu sagen: «*On ignore la date . . . . de la représentation de cette pièce.*» [5])

Über die *Abfassung* des Stückes äussert sich Ebert folgendermassen: „*Später, doch noch in demselben Dezennium (das Datum lässt sich nicht ermitteln, jedenfalls aber nicht später als 1558), verfasste Jodelle noch ein Drama, das Trauerspiel Didon.*“ [6]) Faguet bemerkt hierzu: «*Je ne sais pas pourquoi Ebert dit qu'en tout cas cette date n'est pas postérieure à 1558*» [7]), und auch wir haben für dieses Datum keinen anderen Anhaltspunkt gefunden als Viollet Le Duc's oben erwähnte Angabe über eine Aufführung des Stückes im Jahre 1558. Ebenso unbegründet erscheinen die Angaben Meier's [8]) und Morf's, [9]) nach denen das Stück gegen 1560 entstanden, bzw. im Jahre 1560 vollendet worden sein soll.

Wie man sieht, kann also weder für die Aufführung noch für die Abfassung des Stückes ein genauer Zeitpunkt ange-

---

[1]) *Die Dramen Jodelle's* S. 302.

[2]) Suchier u. Birch-Hirschfeld, Geschichte S. 357ff. Die Angaben Birch-Hirschfeld's über die ersten Renaissance-Dramen sind so unbestimmt, dass sich nicht entscheiden lässt, ob er die Abfassung oder die Aufführung im Sinne hat.

[3]) *Entwicklungsgeschichte* S. 113.

[4]) *Le théâtre* S. 274.

[5]) *Jodelle, Œuvres* I, 315.

[6]) *Entwicklungsgeschichte* S. 92.

[7]) *La tragédie* S. 86, Anm.

[8]) *Über die Didotragödien* S. 3.

[9]) *Geschichte* S. 203.

geben werden. Vielleicht fehlen wir aber trotzdem nicht gar zu weit, wenn wir annehmen, dass dasselbe noch zu den im Laufe des ersten Dezenniums entstandenen Tragödien zu rechnen sei; denn wenn wir auch keine sicheren Anhaltspunkte hiefür haben, so spricht doch andererseits auch wohl nichts gegen eine solche Annahme.

Gedruckt wurde die *Didon* zugleich mit der *Cléopâtre* im Jahre 1574.

Auch das Jahr der *Aufführung* der *Médée* kann nicht genau bestimmt werden. Lucas,[1] Gellibert de Seguins[2] und Morf[3] entscheiden sich für 1553. Das gleiche Jahr ist in der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (II, 361) für die Aufführung angesetzt. Das *Journal du théâtre français*[4] verzeichnet 1554, dasselbe thut Pinvert[5] wohl in Anlehnung an das *Journal*. Mouhy's Angaben stimmen in diesem Falle nicht mit dem *Journal* überein; in seinen *Tablettes* (S. 153) verzeichnet er wohl infolge eines Druckfehlers 1573; nach dem *Abrégé* (I, 311) wäre das Stück überhaupt nicht aufgeführt worden. Faguet (l. c.) schwankt zwischen den beiden Daten 1553 und 1554. In ihrer *Histoire* (III, 299) geben auch die Brüder Parfaict kein bestimmtes Datum an; sie sagen: «*Nous plaçons cette Tragédie en 1553 ou 1554, attendu que La Péruse mourut en 1555*». Diese Äusserung ist freilich so unbestimmt gehalten, dass aus ihr nicht zu entnehmen ist, ob sie sich auf die Abfassung oder auf die Aufführung des Stückes bezieht. Die Begründung der beiden ersten Daten durch des Dichters

---

[1]) *Histoire* III, 269.

[2]) Nach Faguet, *La tragédie* 89 f., vermutet Gellibert de Seguins, dass im Jahre 1553 eine Aufführung der *Médée* bei den *Confrères de la Passion* stattgefunden habe. Es wäre sehr interessant zu erfahren, worauf sich diese Vermutung gründet. Aus dem *Journal* dürfte sie kaum geschöpft sein, weil Faguet ausdrücklich mitteilt, dass das Stück nach diesem erst im Jahre 1554 von den *Basochiens* aufgeführt worden sei. Leider konnten wir Gellibert de Seguin's Ausgabe der Werke La Péruse's bisher noch nicht einsehen.

[3]) *Geschichte* S. 203.

[4]) Cf. Faguet, l. c.

[5]) *Jacques Grévin* S. 192.

Todesjahr, das indessen selbst nicht sicher feststeht[1]), spricht allerdings eher dafür, dass diese Daten sich auf die Abfassung beziehen, da bei der *Médée* der Gedanke, dass sie vielleicht erst nach dem Tode ihres Verfassers aufgeführt worden sei, um so näher liegt, als dieser sie nicht vollständig druckfertig hinterliess, vielmehr sein Freund Scévole de Sainte-Marthe erst noch die letzte Hand an dieselbe legen musste. Bouchet, einer der Herausgeber der Dichtungen La Péruse's äussert sich hierüber in einer der *Médée* vorangestellten Widmung: «*Il nous ha laissé imparfait son ouvrage . . . Pour l'acheuer nous auons eu receurs à vn seul Sc. de Saintemarthe*» [2]), und wieder in seiner Vorrede zu der Ausgabe der *Diverses poësies* des Dichters: «*Mais encore étoit ce peu d'avoir par le möïen d'un Boiceau recouvré, telle qu'elle étoit, la Médée son principal labeur, si un Sainte Marthe . . . n'eût à nôtre requête emploïe sa docte peine à l'achever et reduire en tel état qu'elle fût dine d'étre leüe.*» [3]) Auf Grund dieser und anderer ähnlicher Äusserungen könnte man vielleicht meinen, es hätten bei La Péruse's Tode grössere Teile des Stückes noch vollständig gefehlt. Diese Ansicht vertritt z. B. auch Dreux du Radier, der sich folgendermassen äussert: «*Jean de La Peruse avoit laissé sa Méduse imparfaite; il y avoit quantité de lacunes, ce qui*

---

[1]) Bezüglich des Datums 1555 als Todesjahr La Péruse's berufen sich die Brüder Parfaict (*Histoire* III, 299) auf eine Angabe in La Croix du Maine's *Bibliothèque françoise* (S. 256). Sie selbst scheinen indessen, wie aus einer Stelle auf der folgenden Seite «*La Péruse mourut en 1554 ou au plus tard en 1555*» hervorgeht, dieses Datum nicht als absolut sicher zu erachten, und auch in ihrem *Dictionnaire* (IV, 114) heisst es «*mort . . . vers l'an 1554 ou 1555*». Das Jahr 1555 verzeichnen ferner Mouhy (*Tablettes*, Les auteurs S. 22 und *Abrégé* II, 270), Léris (*Dictionnaire* S. 610), die *Anecdotes dramatiques* (III, 274), Grässe (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 483 und die *Grande Encyclopédie* (XXI, 941). Faguet (*La tragédie* S. 90) und Rigal (*Le théâtre* S. 274) verzeichnen dagegen 1554. Nach dem gelegentlich einer Besprechung der von Gellibert de Seguins besorgten Ausgabe in dem *Journal général de l'instruction publique* (1868, Nr. 33, S. 519) mitgeteilten Titel dieser Ausgabe zu urteilen, scheint schon Gellibert de Seguins sich für 1554 entschieden zu haben.

[2]) La Péruse, *La Médée* (1556) S. 2v.

[3]) La Péruse, *Diuerses poësies* S. 3.

étoit achevé avoit charmé tous les Savans du temps . . . Le jeune Sainte-Marthe entreprit à dix-sept ans de mettre la Tragédie de la Peruse en état de paraître . . . je crois qu'on peut . . . attribuer à Scevole l'honneur d'avoir achevé cette Piéce, en y joignant même des Scènes entières, et peut-être le dénouëment.» [1]) Die von Dreux du Radier angeführten Belegstellen reichen jedoch nach unserer Ansicht nicht aus, diese Vermutungen auch genügend zu begründen. Dass vielmehr die von Sainte-Marthe herrührenden Ergänzungen nicht sehr bedeutend waren, geht deutlich aus einer Stelle der Epistel *Av Lecteur* in der Ausgabe von 1556 hervor, an der er selbst sagt: *«Je pensoi bien que les amis de J. de la Peruse feussent contans de moi, aïant à leur requête aiouté ce qui defailloit à sa Médée manque parci-parla de quelques petis mambres.»* [2]) Hierauf haben auch schon die Brüder Parfaict hingewiesen, die insbesondere den z. B. auch von Bouchet gebrauchten Ausdruck *achever* beanstanden, indem sie auf Grund einer diesbezüglichen Stelle aus La Croix du Maine's Bibliothèque *«Cette . . . Tragédie . . . a esté revûe et corrigée par Scévole de sainctc Marthe»* erklären *«Or revoir et corriger un Ouvrage n'est pas l'achever.»* [3]) Nach dem Vorausgehenden ist also doch wohl kaum anzunehmen, dass die *Médée* beim Tode La Péruse's noch so unfertig gewesen wäre, dass

---

[1]) *Bibliothèque* V, 150f.

[2]) La Péruse, *La Medee* (1556) S. 3r. — Unkorrekt ist auf alle Fälle Léris' (*Dictionnaire* S. 288) Behauptung, Sainte-Marthe habe die *Médée* im Jahre 1553 vollendet. Dieses falsche Datum ergibt sich auch aus Dreux du Radier's (*Bibliothèque* V, 147 u. 150) Angaben, dass Sainte-Marthe im Jahre 1536 geboren sei und im Alter von 17 Jahren die *Médée* druckfertig gemacht habe. Ganz falsch ist es ferner, Sainte-Marthe als den Verfasser einer Tragödie *Médée* zu verzeichnen, wie das z. B. ebenfalls Léris (l. c. 682) gethan hat: *«Scevole de Sainte-Marthe . . . Auteur d'une Médée, en 1553»*. Wie dieser Irrtum durch den Umstand veranlasst wurde, dass Sainte-Marthe La Péruse's *Médée* überarbeitete, so ist wohl jener andere, dass Binet die Werke La Péruse's herausgab (1573), die Ursache gewesen, diesem ebenfalls eine Tragödie *Médée* zuzuschreiben (cf. z. B. *Journal du théâtre français*, zitiert von Faguet, *La tragédie* S. 178; Léris, l. c., 288; *Anecdotes dramatiques* I, 535). Selbst Faguet (l. c., S. 178 u. 180) ist noch in diesem Irrtum verfallen.

[3]) *Histoire* III, 299.

an eine Aufführung derselben zu Lebzeiten des Dichters überhaupt nicht gedacht werden könnte. Auf eine solche scheint sich eine Stelle bei Pasquier zu beziehen: «*La Peruse [fist] vne Tragedie sous le nom de Medée, qui n'estoit point trop descouzue, et toutesfois par malheur, elle n'a esté accompaignée de la faueur qu'elle meritoit*» [1], wenn auch in derselben nicht ausdrücklich von einer Aufführung die Rede ist. Gerade der Zusatz «*qui n'estoit point trop descouzue*» weist wohl auf die Zeit hin, zu welcher die *Médée* noch nicht von Sainte-Marthe überarbeitet, La Péruse also wohl noch am Leben war. Die bereits oben erwähnte Bemerkung Dreux du Radier's, die allerdings etwas zu viel sagt, ist wohl auf den gelehrten Teil des der Aufführung beiwohnenden Publikums zu beziehen, welcher wie auch Pasquier den Misserfolg des Dichters lebhaft bedauert haben wird. Auch die Verse Vauquelin's de la Fresnaye «*Peruse ayant depuis cette Muse guidée Sur les riues du Clain fist incenser Médée*» [2]) lassen auf eine Aufführung des Stückes zu Lebzeiten des Dichters und zwar zu Poitiers schliessen. Hierauf hat auch schon Faguet hingewiesen. [3]) Die Bedenken gegen die Möglichkeit einer Aufführung der *Médée* zu Lebzeiten La Péruse's, die der Umstand, dass dieselbe von Sainte-Marthe druckfertig gemacht wurde, notwendig hervorrufen muss, werden noch mehr zurücktreten, wenn wir eine zweite Stelle der bereits erwähnten (S. 32) Vorrede Bouchet's zur Ausgabe der *Diverses poësies* des Dichters berücksichtigen: «*Apres son trepas trop subit tous ses monumẽs fussent demeurés tumultieusement épars par ci par là, ou miserablemẽt enclos dedans un avaricieus coffre, sans qu'un Boiceau . . . eût emploïé sa peine à ramasser en un ce qui étoit confusément épandu et à découvrir ce qui nous étoit caché. Mais encore étoit ce peu . . . .*» [4]) Hiernach wäre recht wohl denkbar, dass La Péruse seine *Médée* vollendet hatte, dass jedoch nach seinem Tode seine handschriftlichen Aufzeichnungen teilweise ver-

[1]) *Les Recherches* Buch 6, Kap. 7. S. 871.

[2]) *L'art poetique* Buch 2, Vers 1039f. S. 119f.

[3]) *La tragédie* S. 90.

[4]) La Péruse, *Diuerses poësies* S. 3; die Fortsetzung dieses Zitats wurde auf S. 38 mitgeteilt.

schleudert wurden, Boiceau infolgedessen nicht mehr alle Teile des Stückes auffinden konnte, und auf diese Weise die Vervollständigung desselben durch Sainte-Marthe notwendig wurde. Die *Annales poétiques* (III, 41) enthalten eine eben so unbestimmte Angabe wie das *Dictionnaire* der Brüder Parfaict, geben aber wieder andere Daten als dieses: «*La Médée . . . parut en 1554 ou 1555*». In den *Anecdotes dramatiques* (I, 535) wird die *Médée* mit der Jahreszahl 1557 verzeichnet. Rigal endlich zählt sie ausdrücklich zu jenen Tragödien, welche nicht aufgeführt worden wären. [1]) Wir haben auf Grund des Vorausgehenden die Zahlen 1553 und 1554 als unsichere Daten verzeichnet.

Jacob erwähnt eine nicht datierte Quartausgabe des Stückes, die er «*vers 1555*» ansetzt. [2]) Diese Ausgabe wurde von denselben Druckern zu Poitiers hergestellt, wie die von uns benutzte Ausgabe von 1556. Der von Jacob mitgeteilte Titel unterscheidet sich von dem der Ausgabe von 1556 lediglich durch das Fehlen des Wortes «*feu*» vor dem Namen des Dichters bei der ersteren. Daran, dass La Péruse diese Ausgabe *sine anno* vielleicht noch selbst besorgt haben könnte, ist aber gleichwohl nicht zu denken, denn Jacob bemerkt zu derselben: «*L'édition in-4, sans date, de la Médée est assurément la première: Scevole de Saincte Marthe acheva cette traduction et la publia pour honorer la mémoire de son ami.*» Bei Beauchamps, der sie ebenfalls erwähnt, lesen wir «*imprimée . . . . par les soins du sieur de la Borderie.*» [3]) Auf Grund dieser Angaben kann wohl angenommen werden, dass die beiden Ausgaben wesentliche Verschiedenheiten nicht aufweisen. Die Ausgabe s. a. wird ferner auch von Mouhy [4]) und von Brunet[5]) erwähnt.

In der Ausgabe von Blanchemain enthält der Titel der *Sophonisba* Saint-Gelais' die Bemerkung «*représentée*

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 86.
[2]) *Bibliothèque* I, 24.
[3]) *Recherches* Tl. II, S. 25.
[4]) *Abrégé* I, 311.
[5]) *Manuel* III, 831 u. *Suppl.* I. 778.

et prononcée deuant le Roy, en sa Ville de Bloys» [1]); ein Datum der Aufführung wird jedoch nicht angegeben. Eine Notiz desselben Inhalts finden wir in der *«Au lecteur»* überschriebenen Mitteilung auf der folgenden Seite. Blanchemain setzt auf Grund von Äusserungen Brantôme's zwei Aufführungen im Schloss zu Blois an, von denen die erste anlässlich der Feier der Hochzeit des Marquis d'Elbeuf am 3. Februar 1554, die zweite anlässlich der Feier der Hochzeit des Marquis de Cypiere am 21. April 1556 stattgefunden hätte. [2]) An diesen Aufführungen sollen Saint-Gelais und sein Mitarbeiter Francois Habert[3]) die *«filles d'honneur»* der Königin

[1]) Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 161.

[2]) l. c., S. 159 f. — Rigal (*Alexandre Hardy S. 85, Anm. 4*) sagt einmal: *«M. Jal, p. 531, cite un mémoire de l'habillement d'Elisabeth et Claude, filles de Henri II et de Catherine de Médicis, «pour leur servir à la tragédie qui fut jouée à Blois» en 1556. De quelle tragédie s'agit-il?»* Nach Blanchemain's Angaben könnte es sich in dem in Frage stehenden Falle um eine Aufführung der *Sophonisba* handeln.

[3]) In der bereits erwähnten Mitteilung *«Au lecteur»* (l. c., III, 162) lesen wir: *«Il n'est besoin, lecteur, que je te recommande beaucoup le petit œuvre present, par ce que l'authorité, sçavoir, noblesse et expérience de ceux qui l'ont mis en françois . . . sont tres suffisans tesmoignages de la beauté et elegance de la matiere . . .»;* in einer Notiz am Ende des Stückes (l. c., III, 241): *«Sois adverty, Lecteur, qu'en imprimant la presente Tragedie, nous avons esté faicts certains que feu Melin de Sainct-Gelays en a esté le principal Autheur»*. Aus diesen beiden Stellen geht hervor, dass Saint-Gelais, wenn auch der Hauptverfasser, so doch nicht der alleinige Verfasser war. Ob Blanchemain's Äusserung *«La Sophonisba . . . faite en collaboration avec François Habert»* (l. c., III, 159) auch auf Angaben Brantôme's beruht, können wir nicht entscheiden. Auf den Irrtum Faguet's, der mit anderen annimmt, dass neben der *Sophonisba* Saint-Gelais' auch noch eine solche von Habert existiere (*La tragédie* S. 126 ff.), haben bereits Stiefel (Lbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 380) und Fries (Monchrestien, *Sophonisbe* S. 8 f.) hingewiesen. Die Veranlassung zu diesem Irrtum hat wohl in erster Linie der Umstand gegeben, dass der Name Saint-Gelais nicht auf dem Tittelblatte, sondern erst in einer kurzen Notiz am Ende des Stückes erwähnt wird. Dazu kommt dann noch, dass, wie die Brüder Parfaict in ihrer *Histoire* (III, 318, Anm.) mitteilen, die *Sophonisba* zugleich mit dem *Monarque* Habert's gedruckt worden ist und zwar die erstere an zweiter Stelle. Freilich hätte Faguet, der, wie er ausdrücklich angibt, die Ausgabe von 1559 selbst in Händen hatte (l. c. nicht mehr in diesen Fehler verfallen sollen.

Katharina von Medici, sowie andere Damen und Herren des Hofes teilgenommen haben.[1]) Darmesteter und Hatzfeld[2]) erwähnen nur eine Aufführung zu Blois vom Jahre 1554 in Gegenwart der Königin Katharina. Nach Wagner[3]) hätte die Aufführung von 1554 zu Ehren dieser Fürstin stattgefunden. Wagner erwähnt jedoch auch die Aufführung von 1556.[4]) Morf sagt: „*Melin de Saint-Gelais* übertrug um 1555 Trissino's *Sophonisbe* und brachte sie «*avec grande pompe et digne appareil*» vor Heinrich II. zu Blois zur Aufführung.“[5]) Was Morf über die Aufführung mitteilt, ist der bereits erwähnten Notiz «*Au lecteur*» entnommen. Worauf aber das von ihm mitgeteilte Datum für die Übertragung des Stückes ins Französische beruhen soll, wissen wir nicht. Nach Angabe der Brüder Parfaict[6]), La Vallière's[7]), und Mouhy's[8]) wäre die *Sophonisba* erst nach Saint-Gelais' Tode (1558)[9]) im Jahre

---

[1]) Cf. Saint-Gelays, *Œuvres* III, 160. — Die Stelle der Epistel *Au Lecteur*, aus welcher Blanchemain die Beteiligung Saint-Gelais' und Habert's folgert, lautet: «*L'authorité, scavoir, noblesse-et expérience de ceux qui l'ont mis en françois (et avec grande pompe et digne appareil, ont representé les mesmes personnages de la tragédies devant la majesté roialle, en sa ville de Blois) sont tres suffisans tesmoignages de la beauté et elegance de la matiere*» (cf. l. c. III, 162). Phelippes-Beaulieux, der Bemerkungen zu Blanchemain's Ausgabe geliefert hat, ist mit dessen Auslegung dieser Stelle nicht einverstanden; er bemerkt zu derselben: «*Ce fait me paroît assez invraisemblable, surtout pour Melin; je ne crois pas qu'il faille prendre à la lettre les paroles fort peu claires de l'avertissement*» (cf. l. c. III, 314). Blanchemain's Annahme erscheint auch uns sehr gewagt.

[2]) *Le seizième siecle* S. 95.

[3]) *Mellin de Saint-Gelais* S. 14.

[4]) l. c., S. 38.

[5]) *Geschichte* S. 203.

[6]) *Histoire* III, 318 f.; im *Dictionnaire* V, 216 wird nur die Jahreszahl 1559 mitgeteilt.

[7]) *Bibliothèque* III, 244.

[8]) *Tablettes* S. 216 und *Abrégé* II, 446; an einer andern Stelle des *Abrégé* (II, 166 f.) ist zu lesen: «*Il mourut en 1558, ... il n'est l'Auteur que de la Tragédie de Sophonisbe, qu'il mit au Théatre en 1560*».

[9]) Hinsichtlich dieses Datums stimmen fast alle von uns eingesehenen Autoren überein. Näheres über dasselbe in der Ausgabe der Werke des Dichters von Blanchemain (I, 28) und bei Wagner (l c., S. 16 f.)

1559 vor König Heinrich II. zu Blois aufgeführt worden. Eine Aufführung im Schlosse zu Blois vom Jahre 1559 wird auch von Rigal erwähnt.[1]) Nach dem *Journal du théâtre français*[2]) wäre das Stück im gleichen Jahre im Hôtel de Reims zu Paris aufgeführt worden. Lucas verzeichnet ebenfalls 1559 als Jahr der Aufführung.[3]) In den *Anecdotes dramatiques* (II, 186) ist die Jahreszahl 1560 angegeben; da weitere Mitteilungen fehlen, ist nicht zu entscheiden, ob dieselbe auf die Aufführung oder den Druck des Stückes bezogen werden soll. Die Brüder Parfaict bemerken zu der von ihnen mitgeteilten Aufführung zu Blois vor Heinrich II.: «*Ce fut son ami François Habert, ... qui prit soin de sa représentation*» und wieder auf der folgenden Seite: «*Ce fut, comme je viens de dire, son ami François Habert, à qui Saint-Gelais l'avoit confiée en Manuscrit qui prit soin de sa représentation*».[4]) Ähnlich äussert sich La Vallière: «*Elle ne fut représentée qu'apres sa mort, et par les soins de François Habert, son ami.*»[5])

Blanchemain verzeichnet folgende *Ausgabe* von 1559: «*Sophonisba, tragédie très-excellente . . . représentée et prononcée devant le Roy en sa ville de Bloys. Paris, Ph. Danfrie, ou Richard Breton, 1559, in-8°, de 47 feuillets.*»[6]) Diese Ausgabe wird auch von La Vallière[7]), Brunet[8]), Faguet[9]), Wagner[10]) und Morf[11]) erwähnt. Auf dem Titelblatte der von Blanchemain abgedruckten zweiten Ausgabe des Stückes von 1560[12]) ist als

---

Unrichtig ist es natürlich, wenn Sainte-Beuve (*Tableau* I, 261 Anm.) schreibt: «*Saint Gelais traduisit la Sophonisbe du Trissin . . . et la fit représenter devant Henri II en 1559*».

1) *Alexandre Hardy* S. 85; *Le théâtre* S. 264.

2) Cf. Faguet. *La tragédie* S. 179.

3) *Histoire* III, 269.

4) *Histoire* III, 318 f.

5) *Bibliothèque* III, 244.

6) Cf. Melin de Sainct-Gelays, *Œuvres* I, 39.

7) *Bibliothèque* III, 244.

8) *Manuel* V, 953 f. u. Suppl. II, 805.

9) *La tragédie* S. 126.

10) *Mellin de Saint-Gelais* S. 21.

11) *Geschichte* S. 203.

12) Cf. Melin de Sainct-Gelays, *Œuvres* III. 161.

Drucker nur Richard Breton verzeichnet. Brunet spricht die Vermutung aus, dass die Ausgabe von 1560 im übrigen dieselbe sein könnte, wie die von 1559. Diese letztere wurde ebenfalls nach Brunet von Gilles Corrozet besorgt, dessen Name am Anfange des *Avis au lecteur* vorkommen soll; bei Blanchemain wird er nicht genannt.

Die *Aufführung* von Toutain's *Agamemnon* wird in der Brüder Parfaict *Dictionnaire*, von Mouhy, Léris und Lucas für 1556 angesetzt.[1]) Ob sich die in den *Anecdotes dramatiques* (1, 22) dem Titel des Stückes beigefügte Jahreszahl 1556 auf die Aufführung oder auf die Ausgabe beziehen soll, ist nicht zu entscheiden. An einer anderen Stelle desselben Werkes (III, 475) wird in ähnlicher, unbestimmter Weise wohl infolge eines Druckfehlers die Jahreszahl 1576 angegeben.

Jacob[2]) erwähnt eine *Ausgabe* des *Agamemnon* Toutain's von 1556, die sich, nach dem Titel zu urteilen, von der von uns benutzten Ausgabe von 1557 kaum wesentlich unterscheiden wird. Der *Extraict des registres de Parlement* auf der Rückseite des ersten Blattes dieser letzteren Ausgabe ist vom 28. August 1556 datiert. Nach Brunet[3]), der ebenfalls die Ausgabe von 1556 verzeichnet, wäre bei der von 1557 lediglich der Titel erneuert worden.

Die *Aufführung* des *Josias* von Messer Philone[4]) wird

---

[1]) Parfaict, *Dictionnaire* I, 21; Mouhy, *Tablettes* S. 5 u. *Abrégé* I, 8; Léris, *Dictionnaire* S. 9; Lucas, *Histoire* III, 269.

[2]) *Bibliothèque* I, 24.

[3]) *Manuel* V, 904 u. Suppl. II, 784.

[4]) Du Verdier (*Bibliothèque* S. 780, bzw. 803) verzeichnet eine Tragödie *Josias* von Messer Philone «*impr. à Geneve 8⁰ par François Perrin 1556*», und eine zweite Tragödie *Josias* von Des Mazures «*impr. à Geneve*». Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 26 f.) spricht die Ansicht aus, dass Messer Philone und Des Mazures identisch sein könnten, woraus sich alsdann die Identität der beiden von Du Verdier erwähnten Tragödien *Josias* ergeben würde. Diese Vermutung Beauchamps' gründet sich darauf, dass Du Verdier auch dem Des Mazures eine zu Genf gedruckte Tragödie *Josias* zuschreibt, und dass François Perrin, der Drucker des *Josias* von 1556, im Jahre 1566

von Mouhy für 1556 angesetzt. [1]) **Auch die** *Anecdotes drama-*

---

auch die Werke Des Mazures' (die drei Davidtragödien) gedruckt hat. Auch andere Autoren identifizieren, wohl nach Beauchamps' Vorgang, Messer Philone und Des Mazures, bzw. schreiben diesem letzteren eine Tragödie *Josias* von 1556 zu (Mouhy, *Tablettes* S. 132 u. Auteurs peu connus S. 49, *Abrégé* I, 265; Léris, *Dictionnaire* S. 254; *Anecdotes dramatiques* I, 488 u. III, 390f.; Jacob, *Bibliothèque* I, 155 u. *Suppl.* I, 24f.; Brunet, *Manuel* IV, 617). Der Ansicht Beauchamps' ist La Vallière (*Bibliothèque* I, 247) entgegengetreten. Er kennt die Ausgabe von 1556 nicht und sieht nicht ein, warum Des Mazures, der Verfasser der drei Davidtragödien, die nach seiner Ansicht eben so schlecht sind wie die unter dem Namen Messer Philone veröffentlichten Tragödien *Josias* und *Adonias*, sich nicht auch als Verfasser dieser beiden letzteren hätte bekennen sollen. La Vallière vermutet, dass sich Beauchamps durch den Umstand, dass sämtliche fünf Tragödien aus der gleichen Quelle geschöpft sind, dazu bestimmen liess, auch die beiden letzteren dem Des Mazures zuzuschreiben. Mouhy (*Abrégé* II, 272) bestreitet auch einmal, freilich ganz im Widerspruch zu seinen anderen diesbezüglichen Äusserungen, wohl im Anschlusse an La Vallière, die von Beauchamps ausgesprochene Vermutung. La Vallière's Ansicht wird ferner auch von Grässe (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515) erwähnt.

Bisher ist noch kein sicherer Beweis dafür erbracht worden, dass Beauchamps' Vermutung richtig ist, und auch wir wissen, wie wir noch hören werden, nicht, ob die Ausgabe des Josias von 1556 wirklich existiert. Andererseits erscheint aber auch das, was La Vallière sonst gegen Beauchamps geltend macht, durchaus nicht stichhaltig. Nach unserer Ansicht hatte der Verfasser des Josias sehr wohl Grund, seinen wahren Namen zu verbergen. Fürs erste ist derselbe insofern als Neuerer zu betrachten, als er wohl der erste gewesen ist, der nach dem Jahre 1552 den Stoff einer Tragödie der Bibel entnommen hat. Fürs zweite besitzt das Stück selbst im Vergleich zu den Davidtragödien einen viel geringeren poetischen Wert und ist bei der Voraussetzung ein und desselben Autors als verhältnismässig noch unreifes Produkt wohl einer früheren Schaffensperiode zuzuteilen als die Trilogie. Dazu kommt als drittes, ungleich wichtigeres Moment, dass die Tragödie *Josias*, wie schon aus dem Titel (*«Josias . . . Vray miroir des choses advenues de nostre temps»*) hervorgeht, in ganz offenkundiger Weise religiös-politische Zwecke verfolgt und wenigstens partienweise ein geradezu als plump zu bezeichnendes Tendenzstück darstellt. Die *Davidtragödien*, die ja wohl ähnliche Tendenzen enthalten wie der *Josias*, lassen dieselben viel weniger und in viel subtilerer Weise hervortreten. Was wir soeben vom *Josias* gesagt haben, dürfte wohl auch für den *Adonias* Geltung haben.

[1]) *Tablettes* S. 132; *Abrégé* I, 265, II, 272.

tiques (I, 483) verzeichnen die Tragödie mit der Jahreszahl 1556, ohne indessen anzugeben, ob dieselbe auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck des Stückes bezogen werden soll.[1]) Andere auf die Aufführung des Stückes bezügliche Angaben fehlen.

Du Verdier, Beauchamps, Mouhy und Léris[2]) erwähnen eine Octavausgabe des Stückes, welche im Jahre 1556 zu Genf von François Perrin gedruckt worden sein soll. Brunet[3]) verzeichnet dieselbe Ausgabe mit der Jahreszahl 1566 und bemerkt dazu, dass die von Du Verdier erwähnte Ausgabe von 1556 wohl mit der von 1566 identisch ist. Eine von Jacob[4]) verzeichnete, hinsichtlich des Titels, Druckorts, Druckers und Formats anscheinend mit den beiden bisher erwähnten übereinstimmende Ausgabe weist, wohl infolge eines Druckfehlers, die Jahreszahl 1665 auf. Dieselbe lässt sich am einfachsten als durch eine Verschiebung der Ziffern der Zahl 1566 entstanden erklären. Ob Brunet's Vermutung richtig ist, vermögen wir nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Zu beachten ist jedenfalls, dass Des Mazures schon um 1556 dichterisch thätig gewesen sein wird, da Brunet[5]) unter anderem eine Ausgabe seiner *Œuvres poétiques* von 1557 erwähnt. Auf keinen Fall aber ist der *Josias*, wie La Vallière[6]) anzunehmen scheint, erst im Jahre 1583 gedruckt worden.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass weder für die Aufführung des *Josias* ein zuverlässiges Datum existiert, noch auch die Angaben über die erste Ausgabe desselben übereinstimmen. Infolgedessen bleibt es zweifelhaft, ob der-

---

[1]) Nach einer andern Stelle der *Anecdotes dramatiques* (III, 151) wäre die Tragödie *Josias* von Des Mazures erst um 1566 verfasst worden.

[2]) Du Verdier, l. c., S. 780; Beauchamps, l. c., Tl. II, S. 26; Mouhy, *Tablettes* S. 132 u. *Abrégé* I, 265; Léris, *Dictionnaire* S. 254.

[3]) *Manuel* IV, 617.

[4]) *Bibliothèque* Suppl. I, 24.

[5]) l. c. II, 636.

[6]) *Bibliothèque* I, 245 u. 247.

selbe überhaupt noch dem von uns behandelten Zeitabschnitte angehört.

Auch für Des Mazures' *Davidtrilogie* kann kein zuverlässiges Datum der *Aufführung* angegeben werden. Nach Mouhy's *Tablettes* (S. 66) wäre dieselbe überhaupt nicht aufgeführt worden; in seinem *Abrégé* (I, 127) wird dagegen eine Aufführung des *David combattant* in einem Collège vom Jahre 1565 erwähnt. Auch in den *Anecdotes dramatiques* (I, 245) werden die drei Stücke mit der Jahreszahl 1565 verzeichnet; doch ist in diesem Falle nicht ersichtlich, ob sich dieses Datum auf die Abfassung, die Aufführung, oder die Ausgabe beziehen soll.[1]) Faguet spricht auf Grund einer Angabe des *Journal du théâtre français* wiederholt von einer Aufführung der drei Tragödien im Hôtel de Reims im Jahre 1557.[2]) Wie man sieht, stimmen auch in diesem Falle die Angaben Mouhy's und die des *Journal* durchaus nicht überein.

Nach Rigal[3]) wären die drei Davidtragödien schon im Jahre 1556 veröffentlicht worden. Eine *Ausgabe* von 1556 haben wir indessen sonst nirgends erwähnt gefunden. Beauchamps, Mouhy und Léris[4]) erwähnen eine Ausgabe von 1565 in-12, welche nach den beiden erstgenannten Autoren ausser der Trilogie Des Mazures' auch die von Florent Chrestien übersetzte Tragödie *Jephte* von Buchanan enthalten soll. Nach Beauchamps ist diese Ausgabe zu Paris von Robert Estienne gedruckt worden; auch Léris bezeichnet Paris als den Druckort. Du Verdier, Beauchamps und Goujet[5]) erwähnen eine 4⁰-Ausgabe von 1566, die von François Perrin zu *Paris* gedruckt worden sein soll. La Vallière, Mouhy, Jacob und Brunet[6])

---

[1]) Nach einer andern Stelle desselben Werkes (III, 151) wären die drei Tragödien um 1566 verfasst worden.

[2]) *La tragédie* S. 104 u. 179.

[3]) *Le théâtre* S. 277.

[4]) Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 36; Mouhy, *Tablettes* S. 66; *Abrégé* I, 127; Léris, *Dictionnaire* S. 136.

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 803; Beauchamps, l. c., Goujet, *Bibliothèque* XIV, 416.

[6]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 181; Mouhy, *Abrégé* II, 124; Jacob, *Bibliothèque*, Suppl. I, 24; Brunet, *Manuel* II, 636.

endlich verzeichnen eine Ausgabe von 1566 in-8, gedruckt von François Perrin zu Genf. Diese Ausgabe haben wir selbst benutzt. Ob die Ausgabe von 1565 existiert, vermögen wir nicht zu entscheiden; auffällig ist jedenfalls, dass die Autoren, die sie erwähnen, sie nicht auch in den Florent Chrestien betreffenden Artikeln verzeichnen. Die Pariser Ausgabe von 1566 in-4 wird wohl kaum existiert haben.

Die *Aufführung* des *César* wird im *Journal du théâtre françois*[1]) schon für das Jahr 1558 angesetzt, in welchem das Stück von den Confrères de la Passion gespielt worden sein soll. Diese Angabe des *Journal* beruht vielleicht teilweise auf einer Stelle bei Du Verdier: «*Il* [Grévin] *avait heureusement paracheré son Theatre en l'an vingt deuxième de son aage, la Tragedie Cæsar et les deux Comedies ayans esté mises en ieu au college de Beauvais à Paris ez années 1558 et 1560.*» [2]) Auf Grund dieser Stelle kann jedoch wohl kaum ein absolut sicheres Datum für die Aufführung des *César* festgestellt werden. Pinvert [3]), der, wie wir schon erwähnt haben, das *Journal* gerade in Bezug auf Daten für sehr verlässig hält, übernimmt dessen Angaben, ohne irgend welche Bedenken zu äussern. Auch Caix de Saint Aymour, der Verfasser des Artikels über Grévin in der *Grande Encyclopédie* (XIX, 398) wird wohl, wenn nicht die Aufführung, so doch die Abfassung des Stückes nicht später als für 1558 ansetzen.[4]) Die Mehrzahl der übrigen Literarhistoriker[5]), auch der hin-

---

[1]) Cf. Faguet, *La tragédie* S. 120, Anm. 1; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 25f., 43f. u. 132.

[2]) *Bibliothèque* S. 605.

[3]) l. c., S. 43ff.

[4]) Er schreibt: «*Il* [*Grévin*] *était à peine sorti des bancs, lorsqu'il composa sa tragédie de Jules César qui eut un succès énorme à la ville et dans l'université. Puis il écrivit deux tragédies* [sollte *comédies* heissen], *la Trésorière, qui fut représentée en 1558 ... et les Esbahis.*»

[5]) Parfaict, *Histoire* III, 313 u. 320, *Dictionnaire* II, 69; La Vallière, *Bibliothèque* I, 145; Mouhy, *Tablettes* S. 47; *Abrégé* I, 87; Léris, *Dictionnaire* S. 103; *Anecdotes dramatiques* I, 188; *Annales poétiques* X, 22; Suard, *Coup d'œil* S. 58; Grässe, *Lehrbuch*. Bd. III, Tl. I, S. 513; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 129f.; Lucas, *Histoire* III, 269; Morf, *Geschichte* S. 203.

sichtlich derartiger Daten so vorsichtige Rigal[1]) sprechen sich dagegen für das Jahr 1560 aus, in welchem das Stück am 16. Februar im Collège de Beauvais gespielt worden sein soll. Diese Angabe beruht wohl auf folgender Stelle der Ausgabe des *Theatre de Jaques Grevin* von 1561: «*Ceste comédie* [les Esbahis] *fut mise en jeu au collège de Beauvais à Paris, le XVI. jour de fevrier MDLX. après la Tragédie de J. César et les jeux satiriques appelez communéement les Veaux.*» [2]) Beauchamps[3]) bezeichnet ebenfalls den 16ten Februar als Tag und das Collège de Beauvais als Ort der Aufführung, setzt diese aber nicht für 1560 sondern erst für 1561 an. Dieses letztere Datum ergibt sich aus der vorher erwähnten Stelle, wenn wir berücksichtigen, dass der 16te Februar 1560 alten Stiles dem 16ten Februar 1561 neuen Stiles entspricht.[4])

Auch hinsichtlich des Datums der ersten *Ausgabe* des *César* gehen die Angaben auseinander. Nach Faguet[5]) wäre das Stück schon im Jahre 1558 gedruckt worden. Andere Autoren[6]) verzeichnen 1560, wieder andere[7]) 1561 als Druckjahr. Dieses letztere Datum ist wohl das richtige; denn auch Pinvert[8]), der sich mit den verschiedenen Ausgaben der Werke Grévin's eingehend beschäftigt hat, verzeichnet das *Theatre de Jaques Grevin*, in dem die Tragödie *César* zum ersten

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 85; *Le theâtre* S. 264.

[2]) Cf. Pinvert, *Jacques Grévin* S. 43.

[3]) *Recherches* Tl. II, S. 28.

[4]) Hierauf hat bereits Pinvert (l. c.) hingewiesen. — Cf. Rühl, *Chronologie* S. 26; Giry, *Manuel* S. 113. Der Jahresanfang wurde erst durch ein von Karl IX. im Januar 1563, bzw. 1564 zu Paris erlassenes Edikt von Ostern auf den 1ten Januar verlegt.

[5]) *La tragédie* S. 120. — Diese Angabe ist bereits von Stiefel (Lttbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 379) als unrichtig bezeichnet worden.

[6]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 145; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 130, Anm. 204.

[7]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 604; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 28; Parfaict, *Dictionnaire* II, 69; Mouhy, *Tablettes* S. 47; Brunet, *Manuel* II, 1737.

[8]) *Jacques Grévin* S. 3f.

Male veröffentlicht worden ist, mit der Jahreszahl 1561. La Croix du Maine, Grässe und Jacob [1]) erwähnen eine Ausgabe mit der Jahreszahl 1562. Auch diese Ausgabe existiert; weil die Zahl der Blätter in beiden Ausgaben dieselbe, und hier wie dort das Privilège vom 16ten Juni 1561 datiert ist, vermutet jedoch Brunet, dass bei der von 1562 lediglich der Titel erneuert worden sei. [2]) Wie Mouhy in seinem *Abrégé* (I, 87) auf die Jahreszahl 1567 kommt, ist nicht verständlich.

Auch die Mitteilungen über die *Aufführung* der *Soltane* stimmen nicht ganz überein. Nach den einen [3]) wurde dieses Stück im Jahre 1560 und zwar nach Ebert vor Katharina von Medici aufgeführt. In der *Histoire universelle des Théâtres* (Bd. XII, Tl. II, S. 123) wird ebenfalls eine Aufführung vor der genannten Fürstin erwähnt, dieselbe aber auf 1561 verlegt. In diesem Jahre wurde das Stück nach Faguet [4]) von den *Enfants sans souci* aufgeführt. Venema [5]) reproduziert die Angaben der Brüder Parfaict und Ebert's. Rigal's Äusserung: «*C'était une idée hardie, en 1561, . . . que de mettre en drame les intrigues de Roxelane et l'assassinat de Moustapha*» [6]) ist so unbestimmt gehalten, dass aus ihr nicht zu entnehmen ist, ob sie sich auf die Abfassung, die Aufführung oder die Ausgabe des Stückes bezieht. Abgefasst war dasselbe jedenfalls schon im Jahre 1560, da das *Privilège* der Ausgabe von 1561 vom 12ten Dezember 1560 datiert ist. [7]) Die Brüder Parfaict neigen auf Grund einer Äusserung La Croix du Maine's zu der Annahme, dass die *Soltane* schon 1554 bekannt ge-

---

[1]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 415; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 513; Jacob, *Bibliothèque* I, 150.

[2]) Brunet, *Manuel* II, 1737 und auch Pinvert, l. c., S. 4.

[3]) Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.; *Dictionnaire* I, 479 u. V, 197; Mouhy, *Tablettes* S. 216; *Abrégé* I. 445; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 135; Lucas, *Histoire* III, 269.

[4]) *La tragédie* S. 181.

[5]) *La Soltane* S. 2.

[6]) *Le théâtre* S. 276.

[7]) Goujet, *Bibliothèque* XIV, 440; Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.

wesen sei [1]); doch ist weder von einer Aufführung noch von einer Ausgabe aus diesem Jahre Näheres bekannt.

Von der *Soltane* existiert nur eine einzige alte *Ausgabe* aus dem Jahre 1561 *(Paris, Guillaume Morel, 4°)* die auch dem von Stengel und Venema besorgten Neudrucke zu Grunde liegt. [2]) Das im Titel dieses Neudrucks verzeichnete Jahr 1541 ist ein Druckfehler. Ausserdem findet sich nur noch bei Grässe [3]) ein anderes Datum, nämlich das Jahr 1563.

Die Tragödie *Philanire, femme d'Hippolyte,* von Claude Rouillet wäre nach Mouhy's *Tablettes* (S. 128) sowie nach einer Stelle seines *Abrégé* (I, 371) überhaupt nicht aufgeführt worden. An einer anderen Stelle des *Abrégé* (II, 306) spricht Mouhy zwar von einer Aufführung des Stückes *au théâtre de son Collège* — Rouillet war *régent* des *Collège de Bourgogne* zu Paris [4]) — gibt aber kein Datum für dieselbe an. Auch Jakob [5]) spricht von einer erfolgreichen Aufführung des Stückes, ohne indessen Näheres über dieselbe mitzuteilen. Léris verzeichnet: «*Philanire . . . donnée en 1563*» [6]), eine Angabe, die wohl auf die Aufführung des Stückes zu beziehen ist. Auch in den *Anecdotes dramatiques* (III, 64) wird das Stück mit der Jahreszahl 1563 verzeichnet; in diesem Falle kann aber die Jahreszahl auch auf die Abfassung oder den Druck bezogen werden. Auch Lucas [7]) setzt die Aufführung für 1563 an.

---

[1]) *Histoire,* l. c. — Von Prölss (*Geschichte* Bd. III, Tl. II, S. 433) erfahren wir, dass die *Soltane* im Jahre 1595 auch in Frankfurt am Main aufgeführt worden ist. Dass Prölss, wie sein Gewährsmann Mentzel, und wie früher auch schon Mouhy (*Abrégé* II, 49), dieses Stück für eine *Pastorale* (!) hält, ist nicht zu verwundern. Dieser Irrtum entstand wohl dadurch, dass die in einem Teile der Exemplare der Ausgabe von 1561 auf die *Soltane* folgende *Pastorale à 4 personnages* (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 151 f.) nicht als ein zweites, selbständiges Stück beachtet wurde.

[2]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 429, etc. — Bounin, *La Soltane* S. 1.

[3]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514.

[4]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343 etc.

[5]) *Bibliothèque* I, 35.

[6]) *Dictionnaire* S. 346.

[7]) *Histoire* III, 269.

Faguet[1]) endlich erwähnt wiederholt eine Aufführung durch die Basochiens; das eine Mal gibt er als Jahreszahl für dieselbe 1570, das andere Mal 1560. Sollen beide Daten Giltigkeit haben, oder nur eines derselben? Wie die zweite der beiden Angaben, so gründet sich wohl auch die erste auf eine solche des *Journal du théâtre français*; vielleicht beruhen sie beide auf ein und derselben Stelle, und ist die Verschiedenheit der beiden Daten nur die Folge eines Druckfehlers. Ohne eine Einsichtnahme des *Journal* kann das jedoch nicht entschieden werden.

Die erste *Ausgabe* des Stückes datiert aus dem Jahre 1563[2]) *(Paris, Thomas Richard, 4°)*; die von Du Verdier[3]) und von Morf[4]) erwähnte Ausgabe von 1577 ist nicht die erste, sondern die zweite, die auch von Beauchamps, Parfaict, La Vallière[5]) etc. verzeichnet wird.

Der *Agamemnon* des Le Duchat wurde nach der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (I, 21), nach Mouhy[6]), Léris[7]) und Lucas[8]) im Jahre 1561 aufgeführt. Auch die *Anecdotes dramatiques* (I, 22) verzeichnen das Stück mit dieser Jahreszahl, freilich wieder ohne jede Angabe, ob sich dieselbe auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck desselben bezieht.

---

[1]) *La tragédie* S. 180 u. 369.

[2]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343, *Dictionnaire* IV, 128; La Vallière, *Bibliothèque* I, 174; Mouhy, *Tablettes* S. 182; *Abrégé* I, 371; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515; Jacob, *Bibliothèque* I, 24 u. 34f.; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 136; Brunet, *Manuel* IV, 1358 (das im Suppl. I, 778 erwähnte Datum 1553 wird auf einen Druckfehler zurückzuführen sein); Rigal, *Le théâtre* S. 315. Als Name des Druckers wird auch Ricard geschrieben; auch die Angaben über das Format stimmen zum Teil nicht überein.

[3]) *Bibliothèque* S. 1080. Du Verdier nennt den Verfasser nicht

[4]) *Geschichte* S. 209.

[5]) Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343; La Vallière, *Bibliothèque* I, 174.

[6]) *Tablettes* S. 5. Das Datum 1661 des *Abrégé* (I. 8) ist wohl ein Druckfehler für 1561.

[7]) *Dictionnaire* S. 9.

[8]) *Histoire* III, 269.

Aus dem Jahre 1561 stammt auch die einzige von Du Verdier etc. erwähnte *Ausgabe*. [1])

Der *Aman* Rivaudeau's wurde nach Dreux du Radier [2]) und Edélestand du Méril [3]) sowie nach Mourin de Sourdeval im Jahre 1561 zu Poitiers zur Aufführung gebracht. Du Méril bezeichnet als Ort der Aufführung das dortige Collège [4]), Mourin de Sourdeval als deren Tag den 24ten Juli. Nach dem *Journal du théâtre français* [5]) wäre der *Aman* im Jahre 1567 von den Enfants sans souci und kurze Zeit vorher auch im Hôtel de Guise gespielt worden. Auch Mouhy [6]) und Léris [7]) verzeichnen 1567 als Jahr der Aufführung, verlegen diese aber nach Poitiers.

Nach Mourin de Sourdeval [8]), dem Herausgeber eines Neudrucks der *Ausgabe* von 1566, existiert nur diese eine alte Ausgabe, deren *Avant-parler* vom 1ten Mai 1565 datiert ist. [9]) Morf [10]) erwähnt eine Ausgabe von 1564, andere Autoren [11]) erwähnen eine solche von 1567.

---

[1]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 397; La Croix du Maine, *Bibliothèque* I. 216; Beauchamps, *Recherches* Tl. II. S. 31; Goujet, *Bibliothèque* VI, 423; Parfaict, *Dictionnaire* I, 21; La Vallière, *Bibliothèque* III, 235; Mouhy, *Tablettes* S. 5; *Abrégé* I, 8 (an einer anderen Stelle des *Abrégé* (II, 138) sagt Mouhy, das Stück sei nicht gedruckt worden). Insoweit sie den Drucker betreffen, stimmen die Angaben der erwähnten Autoren nicht überein. Du Verdier, Beauchamps und Parfaict bezeichnen als solchen Jean le Royer; nach La Croix du Maine hiess er Jean le Preux, nach La Vallière Breton. Jacob und Brunet haben keine Ausgabe des Stückes verzeichnet. Sollte am Ende die zweite Stelle in Mouhy's *Abrégé* doch richtig sein?

[2]) *Histoire littéraire du Poitou*, zitiert von Faguet, *La tragédie* S. 139.

[3]) *Études sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire*, zitiert von Faguet, l. c., S. 178.

[4]) Rivaudeau, *Œuvres* S. 4f.

[5]) Zitiert von Faguet, l. c., S. 139 u. 177.

[6]) *Tablettes*, S. 10; *Abrégé* I, 17.

[7]) *Dictionnaire* S. 18.

[8]) Rivaudeau, l. c., S. 13.

[9]) l. c., S. 52.

[10]) *Geschichte* S. 206.

[11]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 184; *Histoire universelle des théâ-*

Das *Journal du théâtre français*[1]) erwähnt auch die Aufführung einer Tragödie *Suzanne* von La Croix vom Jahre 1561. Dieses Stück scheint jedoch nicht gedruckt worden zu sein. Faguet hat es nicht auffinden können, und auch wir haben nirgends eine Ausgabe desselben verzeichnet gefunden.

Angaben über die *Aufführung* des *Alexandre* und des *Daire* Jacques de La Taille's[2]) finden wir im *Dictionnaire* der Brüder Parfaict, bei Mouhy, im *Journal du théâtre français*, bei Léris, in den *Hommes illustres de l'Orléanais* und bei Lucas. Im *Dictionnaire* der Brüder Parfaict (I, 47) wird eine Aufführung des *Alexandre* «*avant 1562*», bei Léris[3]) eine solche «*vers 1562*» erwähnt, während Mouhy[4]), das *Journal*[5]) und Lucas[6]) eine solche für 1562 ansetzen. Das *Journal* verzeichnet das Hôtel de Reims als Ort der Aufführung von 1562 und erwähnt überdies noch eine Wiederholung des Stückes durch die Confrères im Jahre 1573. Nach den *Hommes illustres de l'Orléanais* (I, 118) wäre das Stück im Jahre 1563 aufgeführt worden. Eine Aufführung des *Daire*

---

tres Bd. XIII, Tl. I, S. 90; Mouhy, l. c.; Léris, l. c.; Jacob, *Bibliothèque* I, 157, jedoch unter den „*Desiderata*“ der Bibliothek des Herrn de Soleinne.

1) Cf. Faguet, *La tragédie* S. 104, Anm. 1, u. 179.

2) Jacques de la Taille ist nach Angabe seines Bruders Jean de la Taille der Verfasser von vier weiteren Tragödien: *Athamant*, *Progné*, *Niobé* und *Didon*. Die drei ersteren Stücke befanden sich wie die beiden oben genannten Stücke unter den Papieren, welche Jean de la Taille beim Tode seines Bruders an sich nahm. Warum sie nicht auch wie die beiden anderen später von Jean de la Taille veröffentlicht wurden, wissen wir nicht. Die *Didon* ist nach Jean de la Taille's Aussage verloren gegangen (cf. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 625). Nach Prölss (*Geschichte* Bd. II, Tl. I, S. 22) wäre Jacques de La Taille auch noch der Verfasser einer Tragödie *Achille*. Wir können uns jedoch nicht erinnern, irgendwo, ausser bei Prölss, eine diesbezügliche Angabe gelesen zu haben.

3) *Dictionnaire* S. 14.

4) *Tablettes* S. 8; im *Abrégé* findet sich wohl infolge eines Druckfehlers das Datum 1552.

5) Faguet, *La tragédie* S. 170.

6) *Histoire* III, 269.

und zwar vom Jahre 1562 wird von Mouhy [1]), dem *Journal* [2]) und von Lucas (l. c.) erwähnt. Nach dem *Journal* wäre das Stück in diesem Jahre von den Basochiens in dem Hôtel de Bourgogne gespielt worden; ebendaselbst soll auch eine Wiederholung des Stückes durch die Confrères im Jahre 1573 stattgefunden haben. Einige andere Angaben, aus welchen nicht ersichtlich ist, ob sie sich auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck der Stücke beziehen, können nicht berücksichtigt werden. Rigal zählt den *Alexandre* und den *Daire* ausdrücklich zu jenen Tragödien, die nicht aufgeführt worden sind. [3])

Die Angabe Sainte-Beuve's [4]), die Stücke Jacques de La Taille's seien nicht gedruckt worden, ist nur teilweise richtig und trifft speziell für die beiden Stücke *Alexandre* und *Daire* nicht zu. Als Jahr des ersten Druckes derselben ist 1573 anzusetzen. [5])

Wir wissen von Jean de La Taille, dass sein Bruder Jacques im April des Jahres 1562 gestorben ist. [6]) Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass des letzteren Tragödien noch dem von uns behandelten Zeitabschnitte angehören. Über den Beginn der dichterischen Thätigkeit seines Bruders äussert sich Jean de La Taille wie folgt: *«Il vint à composer . . . Poemes entiers, Tragédies et Comédies en l'âge de dix-sept et dix-huict ans».* [7]) Da Jacques, wie uns ebenfalls sein

---

[1]) *Tablettes* S. 65; *Abrégé* I, 114, II. 333.

[2]) Cf. Faguet. l. c.

[3]) *Alexandre Hardy* S. 86.

[4]) *Tableau* I, 261 Anm.

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 624; Beauchamps. *Recherches* Tl. II, S. 32; Parfaict, *Dictionnaire* II, 223, bzw. I, 47; Mouhy, *Tablettes*. S. 65, bzw. 8; *Abrégé* I, 126, bzw. I, 14 u. II, 333; Léris. *Dictionnaire* S. 14; Grässe. *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514 Anm.; Jacob, *Bibliothèque* I, 153; Brunet, *Manuel* III, 870; in der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 337 u. 339, bzw. 338) wird irrtümlich 1562 als Druckjahr angesetzt. Nach der *Grande Encyclopédie* (XXI, 995) wäre der *Daire* erst 1574 gedruckt worden.

[6]) Du Verdier, l. c.

[7]) Cf. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 624. — Diese Angabe findet sich allerdings teilweise etwas verändert auch bei Beauchamps (*Re-*

Bruder mitteilt [1]), ein Alter von nur zwanzig Jahren erreicht hat, könnte nach obiger Angabe die Abfassung der beiden Tragödien möglicherweise schon 1559 oder 1560 stattgefunden haben. Dieselbe wird also zwischen 1559 und 1562 anzusetzen sein. [2])

Kapitel III.

Bisherige Urteile über den Einfluss der Seneca-Tragödien.

Wollten wir uns im folgenden auch auf eine Besprechung der Werke, bzw. jener Stellen derselben einlassen, in welchen des Einflusses Seneca's auf die französische Renaissance-Tragödie im allgemeinen, entweder nur in Kürze Erwähnung geschieht oder von demselben ausführlicher gehandelt

---

cherches Tl. II, S. 32), Parfaict (*Histoire* III, 337), La Vallière (*Bibliothèque* I, 168), in den *Annales poétiques* (X, 59), in der *Histoire universelle des théâtres* (Bd. XII, Tl. II, S. 159) und bei Ebert (*Entwicklungsgeschichte* S. 130). Nach Beauchamps, den *Annales poétiques*, der *Histoire universelle* und Ebert hätte die dichterische Thätigkeit Jacques de La Taille's schon mit 16, nach La Vallière dagegen erst mit 18 Jahren begonnen.

[1]) Cf. Du Verdier, l. c. — Dieser Angabe entsprechend, wird auch das Geburtsjahr des Dichters von fast allen einschlägigen Autoren für 1542 angesetzt. Nur bei La Vallière (*Bibliothèque* I, 168) und in Mouhy's *Abrégé* (II, 333) wird irrtümlicherweise 1562 als solches angegeben.

[2]) Andere Daten können wenigstens aus den von Du Verdier mitgeteilten Angaben Jean de La Taille's nicht entnommen werden. Nach der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (V, 330) wären beide Tragödien, nach Léris (*Dictionnaire* S. 135) wäre der *Daire* 1562 abgefasst worden; Darmesteter und Hatzfeld schreiben: «*On a de lui deux tragédies, Daire* (*Darius*) *et Alexandre, qu'il composa à seize et à dix-huit ans*» (*Le seizième siècle* S. 163); Schmidt-Wartenberg (*Seneca's Influence* S. 15) verzeichnet den *Daire* mit der Jahreszahl 1558, den *Alexandre* mit der Jahreszahl 1560; Rigal (*Le théâtre* S. 275) sagt: «*Vers 1560 ou 1561, à la veille d'une fin prématurée* (*1562*), *il composait la Mort de Daire et la Mort d'Alexandre*».

wird, so würde uns das wegen der alsdann in Betracht kommenden grossen Zahl von Werken viel zu weit führen. Nachdem wir auch nicht die französische Renaissance-Tragödie in ihrer Gesamtheit, sondern zunächst nur eine ganz beschränkte Anzahl ihrer Vertreter, bzw. deren Werke zum Gegenstande unserer Untersuchung machen, genügt es wohl, nur jene Äusserungen zu besprechen, in welchen speziell von dem Verhältnis dieser Autoren zu Seneca die Rede ist.

In der *Histoire universelle* wird nur ganz allgemein bemerkt, dass Jodelle die Alten und besonders Seneca nachgeahmt habe.[1])

Bei Grässe kommt der Einfluss Seneca's auf Jodelle wiederholt zur Sprache. Das erste Mal werden dem Römer die einfache Anlage, die geringe Verwicklung, die langweiligen, das Fortschreiten der Handlung aufhaltenden, moralischen Chöre der *Cléopâtre* zugeschrieben, während die Einteilung in Scenen und Akte auf Rechnung der „*Aristotelischen Grundsätze*“ gesetzt wird.[2]) An einer anderen Stelle wird speziell das falsche Pathos Jodelle's als eine Folge des überwiegenden Einflusses Seneca's bezeichnet.[3])

Nach Chasles hat Jodelle die *Cléopâtre* im Stile Seneca's abgefasst.[4])

Ebert erwähnt, dass Jodelle bisweilen sehr schwülstig werde, meint jedoch, dass der Schwulst bei Seneca ein anderes Motiv habe.[5]) Jodelle's Rhetorik sei keineswegs dieselbe wie die des lateinischen Tragikers, noch viel weniger demselben abkopiert. Die Rhetorik Seneca's erscheine als ein reines Geschöpf des Verstandes, diejenige Jodelle's sei hauptsächlich lyrischer Art.

Eine vielseitigere Besprechung des Einflusses Seneca's auf Jodelle finden wir bei Brütt.[6]) Er bemerkt, dass in den beiden Dramen Jodelle's sehr vieles an die Manier Seneca's

---

[1]) Bd. XII, Tl. II, S. 3.
[2]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 512.
[3]) l. c., S. 516.
[4]) *Études* S. 129.
[5]) *Entwicklungsgeschichte* S. 108.
[6]) *Die Anfänge* S. 58f.

erinnere, dass insbesondere das Vorwalten der pathetischen Rede, die unbestimmte, aller Individualität entbehrende Charakterzeichnung, die überaus dürftige Handlung Merkmale seien, welche der römische und der französische Tragiker miteinander gemein haben. Falsch ist Brütt's Behauptung, dass allgemeine Aussprüche und Sentenzen bei Jodelle weniger häufig verwendet würden, als bei Seneca. Brütt fasst sein Urteil dahin zusammen, dass sich der Einfluss Seneca's auf Jodelle in hohem Grade geltend gemacht habe, dass sich dieser französische Dichter jedoch von ihm nicht so weit habe beherrschen lassen, um dessen in die Augen springende Fehler nachzuahmen; vor einer solchen blinden Nachahmung sei er durch seine Kenntnis der klassischen Meisterwerke der Griechen bewahrt geblieben. Dieses Urteil trifft nur teilweise zu.

Eine Bemerkung bei Darmesteter und Hatzfeld betrifft speziell die Behandlung des Dialogs in einer Scene der *Cléopâtre;* das lebhafte Wechselgespräch in dieser Scene erinnere an Seneca.[1])

Kahnt beschäftigt sich mit den Sentenzen der Tragödien Seneca's, Jodelle's und Garnier's.

Venema bespricht das Verhältnis Bounin's zu seinen Vorbildern Seneca und Jodelle und fügt bei dieser Gelegenheit eine Reihe von freilich nur teilweise richtigen Bemerkungen über des letzteren Tragödien und sein Verhältnis zu Seneca bei.[2])

Eine andere, als die bereits besprochene Äusserung Ebert's über das Verhältnis Jodelle's zu Seneca ist uns nicht erinnerlich. Nach einer Stelle bei Schmidt-Wartenberg[3]) könnte man indessen vermuten, dass auch Ebert sich überhaupt gegen den Einfluss eines bestimmten Tragikers, wie z. B. Seneca's auf Jodelle ausgesprochen habe. Schmidt-Wartenberg bemerkt hiegegen, dass sich ein solcher Einfluss gleichwohl geltend gemacht habe, wenn er auch nicht gerade sehr stark hervortrete.

---

1) *Le 16e siècle* S. 158.
2) Bounin, *La Soltane* S. 8ff.
3) *Seneca's Influence* S. 14.

Wieder ausführlicher äussert sich Rigal[1]): die Art der Einleitung der *Cléopâtre*, die langen Monologe, die Erzählung der Katastrophe am Ende des Stückes, die zahlreichen philosophischen Reflexionen, die vielfach mit kurzen Sentenzen geführten Wechselgespräche und andere Eigentümlichkeiten des Stiles erinnern an Seneca.

Morf meint, dass die *Cléopâtre* reicher an Sentenzen sei als die Stücke Seneca's, dass Jodelle den Chor nach dem Beispiele der italienischen Tragiker häufiger am Dialoge teilnehmen lasse, als Seneca, sowie dass die Einteilung in fünf Akte Seneca's Beispiel entspreche. Seine Ausführungen über Jodelle's erste Tragödie beschliesst er wie folgt: „*Noch ehe eine Theorie der klassischen Tragödie in Frankreich aufgestellt ward, ist diese selbst nach dem Vorbild der Italiener und Seneca's, in unanfechtbarer Regelhaftigkeit erstanden.*“[2])

Auf die *Didon* bezieht sich eine Äusserung der *Histoire universelle* über die Seneca nachgeahmte Behandlung eines aus kurzen Wechselreden bestehenden längeren Dialogs.[3])

Bezüglich des Chores der *Didon* weist Morf darauf hin, dass derselbe in zwei Lager (Troer und Phönizierinnen) geteilt, ist eine Entfaltung, die bei den Griechen nur ausnahmsweise, bei Seneca häufiger vorkomme und von der Renaissancetragik zur Regel erhoben worden sei.[4])

Die *Médée* des La Péruse wird von dem Abbé de Marolles mit dem *Hippolyte*, der *Troade* und der *Antigone* Garnier's, dem *Hercule*, dem *Thyeste*, dem *Agamemnon* und der *Octavie* Brisset's, der *Clytemnestre* Matthieu's, dem *Œdipe* und dem *Hercule* Prevost's zu einer Gruppe von Stücken gezählt, die er als «*traductions ou imitations*» der Tragödien Seneca's bezeichnet.[5]) Goujet, der die genannten Stücke mit Ausnahme jener Brisset's, mit den lateinischen Originalen ver-

---

[1]) *Le théâtre* S. 272.

[2]) *Geschichte* S. 200 f.

[3]) Bd. XII, Tl. II, S. 48.

[4]) l. c., S. 203.

[5]) Der Abbé de Marolles hat den lateinischen Text und eine französische Übersetzung der Seneca-Tragödien herausgegeben (Paris, 1660. 2 Bde. 8°. Cf. Goujet, *Bibliothèque* VI, 188 ff. u. 423.

glichen hat, ist mit dieser Bezeichnung nicht einverstanden. Er sagt: «*On y reconnoît peu ce Poëte. Chaque Auteur n'en a pris que quelques idées, on n'en a traduit que certaines pensées sans s'astraindre ni à l'ordre que le Poëte latin a observé dans ces pièces, et souvent même sans conserver les caracteres des personnages qu'il a introduits sur la scene.*» An einer anderen Stelle bezeichnet er die oben erwähnten Stücke als «*imitations éloignées*» der Tragödien Seneca's. [1])

Von den Brüdern Parfaict [2]), in der *Histoire universelle* [3]), von Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur [4]), sowie von Patin in seinen *Études sur les tragiques grecs* [5]) wird die *Médée* lediglich als Übersetzung der lateinischen *Medea* bezeichnet; Grässe drückt sich etwas vorsichtiger aus, indem er sagt, die *Médée* sei „*nach Seneca gearbeitet*". [6]) Jacob bemerkt zu der von ihm erwähnten Ausgabe sine «*trad. librement de Sénèque*»; an einer anderen Stelle sagt er die *Médée* sei «*traduite ou plutôt imitée de la tragédie de Sénèque.*» Das Urteil der Brüder Parfaict etc. wird von Ebert berichtigt: „*Sie ist keineswegs eine blosse Übersetzung, obwohl Seneca mannigfach benutzt, an verschiedenen Stellen auch frei übertragen ist,*" und er fügt noch hinzu: „*Wichtig ist jedenfalls, dass Seneca hier schon als unmittelbares Vorbild erscheint.*" [7]) Prölss [8]) und auch Faguet [9]) sehen dagegen in dem französischen Stücke wieder nur eine mehr oder minder freie Übersetzung des lateinischen.

Am eingehendsten hat sich bisher Kulke mit La Péruse's *Médée* befasst. Nach einigen biographischen Angaben, die nur zum Teil mit den Resultaten der neueren Forschung übereinstimmen, bemerkt er [10]), die *Médée*, eine Tragödie in

[1]) l. c., VI, 188f. u. 424.
[2]) *Histoire* III, 299.
[3]) Bd. XII, Tl. II, S. 57.
[4]) Cf. Heine, *Corneille's „Médée"* S. 6. Anm.
[5]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514.
[6]) *Bibliothèque* I, 24 u. I, 150.
[7]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129.
[8]) *Geschichte* Bd. II. Tl. I, S. 21.
[9]) *La tragédie* S. 91.
[10]) *Seneca's Einfluss* S. 1 ff.

5 Akten, sei derjenigen des Seneca nachgebildet, die Aktschlüsse werden wie bei diesem durch Chorgesänge angedeutet, die Scenen seien nicht geschieden; dann wird nach Ebert darauf hingewiesen, dass schon in der *Médée* La Péruse's Seneca als unmittelbares Vorbild erscheine. Um die Abhängigkeit La Péruse's von Seneca *„in Bezug auf stofflich-technische Ausführung“* zu beweisen, gibt dann der Verfasser zunächst eine Inhaltsangabe der *Medea* des Seneca, nicht aber auch eine solche der französischen *Médée*, welche, wenn es überhaupt geboten schien, eine derartige Analyse vorauszuschicken, als die eines nur schwer zugänglichen Stückes jedenfalls weniger leicht vermisst wird, als die des ersteren. In der Folge beschränkt sich Kulke darauf, eine Reihe von Verschiedenheiten der französischen *Médée* und ihres lateinischen Vorbilds festzustellen, Verschiedenheiten, welche zum Teil auf den Einfluss der *Medea* des Euripides zurückzuführen, zum Teil selbständig vorgenommen worden seien.[1]) Dagegen hat er es unterlassen, die von La Péruse benutzten Partien zu verzeichnen sowie die Art und Weise der Verwertung derselben näher zu besprechen, so dass die Aufgabe des ersten Teiles seiner Abhandlung kaum als gelöst betrachtet werden kann. Der zweite, umfangreichere Teil (S. 15—54) befasst sich mit der rhetorischen Ausführung des Stückes. Von der zu Gebote stehenden Literatur scheint Kulke einen nur mässigen Gebrauch gemacht zu haben. Der an Phrasen und unpassenden Kraftausdrücken so überreiche Klein dürfte, nach den häufigen Zitaten aus dessen *Geschichte des Dramas* zu urteilen, sein Hauptgewährsmann gewesen sein.

Darmesteter und Hatzfeld bezeichnen die *Médée* als eine Nachahmung ihrer lateinischen Vorlage.[2])

Ziemlich richtig wird die *Médée* von Venema beurteilt, obwohl ihm nur ein Auszug des Stückes vorgelegen hat.[3]) Er bezeichnet dasselbe als eine Bearbeitung der *Medea* Seneca's. La Péruse habe, so meint er, mit ziemlicher Selb-

---

[1]) l. c., S. 8—15.

[2]) *Le 16e sièle* S. 162.

[3]) Bounin, *La Soltane* S. 19.

ständigkeit gearbeitet und sowohl die Reihenfolge der Akte, als auch die Komposition im einzelnen gänzlich verändert; der lateinische Text sei, soweit sich die Bearbeitung an denselben anschliesse, mit grosser Freiheit behandelt; bemerkenswert sei endlich auch das Bestreben, die Übertreibungen in Seneca's Darstellung und Stil, insbesondere die Häufung der mythologischen Bilder zu vermeiden; der Charakter der Medea sei bei La Péruse in Nichts verändert. Die letzte dieser Bemerkungen ist unrichtig.

Rigal scheint Kulke's und Venema's Ausführungen nicht berücksichtigt haben; denn er äussert sich über das Verhältnis von La Péruse's *Médée* zur *Medea* des Seneca kaum weniger unkorrekt, als seiner Zeit Faguet.[1])

Morf hat sich dahin ausgesprochen, dass La Péruse Seneca's *Medea* genau gefolgt sei, selten derjenigen des Euripides, noch seltener zeige er Spuren selbständiger Auffassung, ebenfalls ein nur teilweise richtiges Urteil.[2])

Von Pinvert, der die *Médée* kurzweg als eine Übersetzung bezeichnet[3]), gilt. was wir bereits über Rigal geäussert haben.

In der *Grande Encyclopédie* (XXI, 941) lesen wir dagegen wieder: «*La Péruse . . . auteur d'une tragédie . . . tirée de Sénèque*».

Bevor wir die verschiedenen Urteile über das Verhältnis von Toutain's *Agamemnon* zu Seneca's gleichnamiger Tragödie verzeichnen, sei hier die Bemerkung gestattet, dass dem *Argument* des französischen Stückes der folgende Hinweis beigefügt ist: «*Voi Homere au 3. 4. et 11. liure de l'Vlissée: et le même argument ici transféré de l'Agamemnon de Sénèque*»[4]), sowie dass am Ende der Tragödie[5]) folgender Vers des Terenz zitiert wird: „*Nullum est iam dictum, quod non dictum sit prius*", dass dagegen in der dem Stücke beigegebenen Widmung an den Bischof Gabriel le Veneur der Name Seneca's nicht erwähnt wird.

---

1) *Alexandre Hardy* S. 88, u. *Le théâtre* S. 274.
2) *Geschichte* S. 203.
3) *Jacques Grévin* S. 192.
4) Toutain, *La tragédie* S. 8.
5) l. c., S. 27r.

Nach Du Verdier [1]), Beauchamps [2]), Parfaict [3]), Jacob [4]), Brunet [5]), Darmesteter und Hatzfeld [6]) könnte man vermuten, Toutain habe Seneca nur stofflich benutzt; Goujet [7]) schwankt zwischen den Ausdrücken «*traduite*» und «*imitée*»; in den *Annales poétiques* [8]) und von Suard [9]) wird Toutain's *Agamemnon* als «*traduction*» bezeichnet.

Bezüglich des *Josias*, der *drei Davidtragödien*, der *Sophonisbe* und des *César* sind uns Äusserungen über das Verhältnis dieser Stücke zu Seneca nicht erinnerlich.

Dagegen finden sich wieder ähnliche Bemerkungen bezüglich der *Soltane*.

Ebert bemerkt bezüglich des Stoffes derselben: „*Was . . . Bounin an diesem Stoffe in ästhetischer Rücksicht anziehen mochte, war wohl das Furchtbare, das man damals im Hinblick auf den mustergiltigen Seneca . . . als das wesentlichste Moment des Pathetischen betrachtete.*“ [10])

Wie Ebert, so ist auch Venema, der sich bisher wohl am eingehendsten mit der *Soltane* beschäftigt hat, der Ansicht, dass „*wohl zunächst das Schreckliche, dessen der fremdartige Stoff eine so reiche Fülle bot*“, es war, „*was Bounin anzog*“, da, „*nach Seneca . . . eben das Schreckliche . . . das Wesen*

---

1) *La bibliothèque* S. 159: «*La Tragédie d'Agamemnon tirée de Seneque.*»

2) *Recherches* Tl. II, S. 27: «*Agamemnon, T. tirée de Seneque.*»

3) *Histoire* III, 301: «*Cette piece n'est . . . qu'une mauvaise imitation de celle de Sénèque.*»

4) *Bibliothèque* I. 24: «*La Tragédie d'Agamemnon . . . tirée de Sénèque.*»

5) *Manuel* V, 904: «*Cette pièce* [Agamemnon] . . . *est imitée de Sénèque.*»

6) *Le 16e siècle* S. 163: «*Charles Toutain . . . publia en 1556 une plate imitation de l'Agamemnon de Sénèque.*»

7) *Bibliothèque* VI, 186: «*Dans le même siècle la Tragédie d'Agamemnon, l'une des dix que l'on attribue à Séneque, a été traduite ou imitée en vers françois par deux Poëtes . . . Charles Toutain, . . . et François le Duchat.*»

8) Bd. V. S. 288: «*Il* [Toutain] *a publié une Tragédie d'Agamemnon, qui n'est gueres qu'une traduction de Seneque . . .*»

9) *Coup d'œil* S. 71: «*Ce sont de froides et plates traductions des tragédies de Sénèque.*»

10) *Entwicklungsgeschichte* S. 136.

der tragischen Handlung ausmacht." Und zwar meint Venema, dass „*eine gewisse Verwandtschaft des Stoffes mit dem der Medea, die ja so allgemein bewundert wurde*", Bounin noch speziell angezogen habe.[1]) In der Folge untersucht Venema das Verhältnis Bounin's zu Seneca und Jodelle einerseits, zu seinen Nachfolgern, insbesondere zu Garnier andererseits.[2]) Wir heben hervor, was auf das Verhältnis zu Seneca Bezug hat. In § 9 spricht er vom Chore. Er bemerkt, dass Seneca den Chor stets näher bezeichne und in Fällen, wo der Wechsel des Ortes es nötig mache, stets einen anderen Chor einführe; der Bounin'sche Chor trete stets nur am Ende der Akte auf, wie das auch bei Seneca das Gewöhnliche sei, knüpfe jedoch niemals direkt an die Reden und Handlungen auf der Bühne an und weiche dadurch von dem Gebrauche Seneca's ab (Ausführungen, mit denen wir uns nicht vollständig einverstanden erklären können). In den §§ 10 und 11 wird ausgeführt, dass es nach dem Beispiele Seneca's weniger auf die Komposition und die Erfindung der Fabel, als auf die Entwicklung des tragischen Pathos in der Diktion, auf einen glänzenden, rhetorischen Stil ankomme. Auch in Bounin's *Soltane* sei von einer eigentlichen Komposition keine Rede, der gebotene historische Stoff sei ohne Vornahme bedeutenderer Veränderungen dramatisiert worden; doch sei die Begleiterin der Sultanin, Sirene, welche die Rolle der Amme bei Seneca spiele, seine Erfindung. Das rhetorische Element walte auch bei Bounin auf Kosten des dramatischen vor. Bei Seneca habe insbesondere die Exposition, die äussere Verknüpfung und die innere, logische Verbindung der Handlung wenig Aufmerksamkeit gefunden. Bei Bounin's *Soltane* sei eine eigentliche Exposition überhaupt nicht vorhanden, die Stimmung und Handlungsweise der einzelnen Personen bleibe durchaus unerklärlich, der Zusammenhang der Handlung sei ein noch loserer als bei Seneca, schon deshalb, weil jeder Akt zeitlich und meist auch örtlich von dem vorhergehenden getrennt sei.

---

[1]) Bounin, *La Soltane* S. 6.
[2]) l. c., S. 8ff.

In § 12 erwähnt Venema, dass Lessing in der Abhandlung „*Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen Seneca bekannt sind*“, an den Stücken „*der rasende Herkules*“ und „*Thyest*“ nachgewiesen habe, wie Seneca bestrebt sei, die sogenannten dramatischen Einheiten zu beobachten. Bounin habe dieselben nicht beachtet. Nach § 13 sei für Seneca's dramatischen Stil der Mangel an dramatischer Handlung charakteristisch; die Darstellung verlaufe durchgehends in der Form des Monologs und des Dialogs; die *Soltane* sei ganz nach der dialogisierenden Art Seneca's insceniert. Nach den vorausgegangenen Untersuchungen über die Anlage, die Komposition und die Inszenierung sei die *Soltane* als ein misslungener Versuch einer Nachahmung Seneca's und Jodelle's zu bezeichnen, deren Verfasser das Wesen der Seneca-Tragödie nur in den äusserlichsten Dingen aufgefasst habe. In § 14 handelt Venema von der Charakteristik der Personen. Diese sei bei Seneca nur wenig entwickelt, ebenso bei Bounin; seine Soltane zeige insbesondere grosse Ähnlichkeit mit der Medea Seneca's, bzw. La Péruse's, ihr Charakter sei ebensowenig tragisch, wie jener der Medea. Bounin's Personen zeigen die Einseitigkeit der Seneca'schen Charaktere in erhöhtem Masse; dagegen sei Bounin nicht imstande, durch eine lebensvolle Schilderung der Leidenschaften zu entschädigen. In § 15 führt Venema aus, dass Bounin's Personen nur dem Namen nach Türken, in Wirklichkeit aber Griechen und Römer seien, deren Gedanken und Empfindungen sich in den bei Seneca massenhaft gehäuften Bildern der antiken Mythologie und Sage bewegen. Wie in den Stücken des Römers, so fehle auch in der *Soltane* die lokale Färbung der Darstellung. In § 16 wird erwähnt, dass Bounin die Sitte, wo immer thunlich Rede und Gegenrede sentenzenartig zu gestalten und den Dialog in einen Sentenzenstreit aufzulösen von Seneca übernommen habe.

Nach Morf ist die *Soltane* „*eine stümperhafte Nachahmung Seneca's, insbesondere der Medea*“ [1]).

---

[1]) *Geschichte* S. 205.

Über die Stücke *Philanire* und *Aman* sind uns hiehergehörige Bemerkungen nicht begegnet.

Was den *Agamemnon* Le Duchat's betrifft, so liegen die Dinge ähnlich wie bei jenem Toutain's. Nach den Angaben der Brüder Parfaict [1]), der *Histoire universelle* [2]), Darmesteter's und Hatzfeld's [3]), sowie der *Grande Encyclopédie* [4]) ist dieser zweite französische *Agamemnon* als eine Übersetzung des lateinischen zu betrachten. Die Äusserungen anderer Litterarhistoriker [5]) lassen dagegen auf eine freiere Benutzung des lateinischen Originales schliessen.

Über die *Suzanne* scheint Näheres überhaupt nicht bekannt zu sein.

Ausserungen über Seneca's Einfluss auf Jacques de La Taille finden wir in der *Histoire universelle des théâtres* bei Kahnt und bei Schmidt-Wartenberg. Nach der ersteren ist ein Monolog Alexander's in Jacques de La Taille's gleichnamiger Tragödie jenem des sterbenden Herkules bei Seneca nachgeahmt. [6]) Kahnt bespricht die Abhängigkeit einzelner Teile zweier Chorgesänge des *Daire* von Teilen solcher des *Thyestes* und des *Hercules Oetaeus.* [7]) Schmidt-Wartenberg behauptet, dass Jacques de La Taille's Werke die Fehler der Seneca'schen Tragödien enthalten. [8])

Was ist nun im allgemeinen von den im Vorausgehenden

---

[1]) *Histoire* III, 329: «*François Le Duchat, connu seulement par une misérable traduction de Séneque . . . qui est encore audessous s'il est possible des autres de même nom, données par ses Contemporains.*»

[2]) Bd. XII, Tl. II, S. 126: «*Une misérable traduction de l'Agamemnon de Sénèque.*»

[3]) *Le 16e siècle* S. 167: «*François Le Duchat donne une misérable traduction de l'Agamemnon* (*1561*).»

[4]) Bd. XIV, S. 1182: «*On peut citer de lui ses traductions de l'Agamemnon de Sénèque . . . .*»

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 397: «*Agamemnon, Tragedie tiree de Seneque*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 31: «*Agamemnon, T. tirée de Seneque*»; Goujet, *Bibliothèque* VI, 186, bereits zitiert S. 64, Anm. 7; Mouhy, *Tablettes* S. 5: «*Tirée de Séneque*».

[6]) Bd. XII, Tl. II, S. 162.

[7]) *Gedankenkreis*, S. 43f.

[8]) *Seneca's Influence*, S. 15.

verzeichneten Äusserungen über den Einfluss der Seneca-Tragödien auf die französischen Tragödien des Zeitabschnitts von 1552 bis 1561 zu halten? — Nur die wenigsten derselben dürften auf gründlichen, selbständigen Untersuchungen beruhen. Es ist ja deshalb nicht ausgeschlossen, dass oft etwas Richtiges getroffen worden, oder dass man dem Richtigen nahe gekommen ist, aber das ändert nichts an der Sache: derartige, auf oberflächlicher Betrachtung beruhende oder gar nur von anderen übernommene Äusserungen können unmöglich volle Klarheit über die in Frage stehenden Verhältnisse bringen. Zudem beziehen sich die meisten der angeführten Äusserungen nur auf die Abhängigkeit von Seneca entweder in stofflicher oder in rhetorischer Hinsicht. Nur der kleinere Teil derselben befasst sich mit der Komposition, und von diesen sind es wiederum nur wenige, die sich nicht auf ganz allgemeine Bemerkungen beschränkt haben, sondern auch etwas ins Einzelne eingegangen sind — Venema (in Bezug auf die *Soltane*, nicht aber auch in Bezug auf die Stücke Jodelle's) und allenfalls noch Kulke.

Einfluss Seneca's

in Bezug auf Stoff, Konstruktion und Komposition der französischen Tragödien.

Kapitel I.

Stoff, Thema, Fabel.[1])

Neun der Seneca-Tragödien behandeln Stoffe der klassischen Heldensage; die zehnte, die *Octavia,* behandelt einen Stoff aus der Geschichte des klassischen Altertums.

Von den Stoffen der in Betracht kommenden französischen Tragödien sind drei (die der *Didon*, der *Médée* und der beiden *Agamemnon*) der Heldensage des klassischen Altertums, fünf (die der *Cléopâtre,* des *César*, der *Sophonisbe*, des *Daire* und des *Alexandre*) der Geschichte des klassischen Altertums, fünf (die des *Josias,* der drei *David* und des *Aman*) der biblischen Geschichte, einer (der der *Soltane*) der zeitgenössischen türkischen Geschichte entnommen. Eine Tragödie (die *Philanire*) behandelt eine Begebenheit aus dem bürgerlichen Leben, die sich einige Jahre vor der Abfassung des Stückes zugetragen haben soll. [2]) Die Tragödie *Suzanne* können

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 1 ff.

[2]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 174 f.; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 137.

wir bei unseren weiteren Untersuchungen nicht berücksichtigen, weil wir nichts Näheres über dieselbe wissen.

Sowohl die Seneca-Tragödien als auch fast alle französischen Trauerspiele schöpfen also aus der Sage einerseits, der Geschichte andererseits. Aber das Verhältnis der Benutzung dieser beiden Stoffkreise ist in den beiden Fällen ein sehr verschiedenes. Von den Seneca-Tragödien behandeln 9 einen Sagen- und nur 1 einen geschichtlichen Stoff; von den französischen Tragöeden dagegen nur 4 einen Sagen- und 11 einen geschichtlichen Stoff. Überdies ist zu beachten, dass die in den französischen Tragödien behandelten geschichtlichen Stoffe nicht ausschliesslich der Geschichte des klassischen Altertums entnommen sind.

Als Neuerer hinsichtlich der Wahl des Stoffes ist vor allem Rouillet, der Verfasser der *Philanire*, zu nennen, was bereits von Jacob besonders betont worden ist. Dieser äussert sich über das genannte Stück, bzw. über dessen Verfasser wie folgt: *«Son auteur . . . fut, en quelque sorte chef d'école opposé à Jodelle, celui-ci ayant imité le théâtre des anciens, Roillet, cherchant à innover dans la tragédie par le choix des sujets contemporains, sans s'éloigner de la forme antique».* [1]) Als Neuerer kommen ferner aber auch einer der Verfasser der biblischen Dramen — welcher ist wohl kaum mit Sicherheit zu entscheiden — sowie Bounin, der Verfasser der *Soltane* in Betracht. Darauf, dass dieser der erste war, der einen türkischen Stoff in der Form der französischen Tragödie bearbeitet hat, ist schon öfters hingewiesen worden. [2])

Das gemeinsame und wesentliche Merkmal, welches Fischer für die Seneca-Tragödien festgestellt hat, findet sich mit einer einzigen Ausnahme (der *Philanire*) auch bei unseren französischen Tragödien — auch sie behandeln fernabliegende Stoffe aus den höchsten Kreisen der menschlichen Gesellschaft, teilweise wenigstens sagenhaftes Fürstenschicksal. Auch der Stoff der *Soltane* ist ein fernabliegender, wenn auch

---

[1]) *Bibliothèque* I. 35.

[2]) Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.; *Annales poétiques* X, 230; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 134f.; Bounin, *La Soltane* S. 6.

nicht gerade hinsichtlich der Zeitverhältnisse[1]); denn im allgemeinen dürfte man um die Mitte des 16ten Jahrhunderts über türkische Verhältnisse kaum genau orientiert gewesen sein.

Nach dieser Besprechung der Stoffe wollen wir uns mit den Quellen beschäftigen.

Für die neun Seneca-Tragödien, welche Sagenstoffe behandeln, lassen sich griechische Trauerspiele als Vorlagen nachweisen oder doch mit Sicherheit vermuten.[2])

Seneca-Tragödien	Griechische Originale
Hercules furens	Euripides' *Rasender Herakles*
Troades	Euripides' { *Hekabe* / *Trojanerinnen* } Sophokles' { *Gefangene* (verl.) / *Polyxena* (verl.) }
Phoenissae	Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* Euripides' *Phönizierinnen*
Medea	Euripides' *Medea*
Phaedra	Euripides' erster *Hippolytos* (verl.)
Oedipus	Sophokles' *König Ödipus*
Agamemnon	Aeschylos' *Agamemnon*
Thyestes	Sophokles' *Atreus* (verl.) oder einer seiner beiden *Tyestes* (verl.) Euripides' *Tyestes* (verl.)
	Sophokles' *Trachinerinnen*

Nicht unmöglich, sondern bei einigen Tragödien sogar sehr wahrscheinlich ist es, dass Seneca nicht ausschliesslich die eben erwähnten Originaldichtungen, sondern statt dieser, oder doch neben diesen auch jüngere, griechische und lateinische Nachdichtungen benutzt hat.

Horaz sagt bezüglich der Wahl des Stoffes der Tragödie:

---

[1]) Rigal, (*Le théâtre* S. 276), bemerkt bezüglich der Wahl des Stoffes der Soltane: «*Cétait une idée hardie, en 1561, cinq années avant la mort de Soliman, que de mettre en drame les intrigues de Roxelane et l'assassinat de Moustapha*».

[2]) Ranke, *Die Tragödien* S. 27 ff.; Schanz, *Geschichte* II, 268 ff.; Ribbeck, *Geschichte* III, 60 ff.

„*Aut famam sequere aut sibi convenientia finge . . . Difficilest proprie communia dicere; tuque Rectius Jliacum carmen deducis in actus, Quam si proferes ignota indictaque primus*".[1]) Diesen Rat hat Seneca ziemlich getreu befolgt; wenn er seine Stoffe auch nicht gerade der *Ilias* entnommen, so hat er doch keinen neuen, vor ihm noch nicht behandelten Stoff bearbeitet.

Auch für sechs der französischen Tragödien lassen sich ältere Tragödien als unmittelbare Vorlage nachweisen.

Französische Tragödien	Originale
La Péruse's *Médée*	Seneca's *Medea*
	Euripides' *Medea*
Toutain's *Agamemnon*	Seneca's *Agamemnon*
Grevin's *César*	Muret's *Julius Caesar*[2])
Saint-Gelais' *Sophonisba*	Trissino's *Sofonisba*[3])
Rouillet's *Philanire*	Rouillet's *Philanira*[4])
Le Duchat's *Agamemnon*	Seneca's *Agamemnon*.

[1]) *Carmina* S. 233 f., V. 119 ff.

[2]) Nach Petit de Julleville (*Les comédiens* S. 309) verfasste Muret seinen *Julius Caesar* als Lehrer am *Collège d'Auch*. Rigal (*Le théâtre* S. 262) verzeichnet die Tragödie mit der Jahreszahl 1544. Nach Montaigne's Angabe: «*Avant l'aage*
Alter ab undecimo tum vix me ceperat annus,
i'ay soustenu les premiers personnages ez tragedies latines de Buchanan, de Guerente et de Muret, qui se representerent en nostre college de Guienne avecques dignité» (*Essais* I, 96) ist anzunehmen, dass dieselbe ca. 1546 im *Collège de Guyenne* zu Bordeaux aufgeführt worden ist. Gedruckt wurde die Tragödie nach Pinvert (*Jacques Grévin* S. 132) in Muret's *Iuvenilia* im Jahre 1552. Diese Ausgabe von 1552 wird auch von Brunet (*Manuel* III, 1952) erwähnt. Jacob (*Bibliothèque* I, 35) verzeichnet dagegen eine Ausgabe von 1553. Collischonn (*Jacques Grévin's Tragödie* S. 6, bzw. 75 ff.) hat eine Ausgabe von 1789 benutzt und abgedruckt. Mit dem Verhältnisse der Tragödie Grévin's zu der Muret's haben sich bisher Collischonn (l. c., S. 6 ff.) und Pinvert (*Jacques Grévin* S. 137 ff.) am eingehendsten beschäftigt. Die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchungen Collischonn's sind die folgenden: Grévin hat Muret's Komposition benutzt, aber ziemlich bedeutende Veränderungen an derselben vorgenommen; er hat insbesondere neue Personen eingeführt, den Stoff in selbständiger Weise auf die Akte verteilt,

La Péruse's *Médée* hat nach Jacob[1]) einen unbestreitbaren Einfluss auf die Entwicklung des französischen Theaters ausgeübt und die literarische Umwälzung unterstützt, welche durch Jodelle begonnen worden war. Diese grosse Bedeutung des Stückes für die Entwicklung der französischen Tragödie im besonderen dürfte wohl hauptsächlich darauf beruhen, dass es, wie Ebert[2]) ausdrücklich hervorhebt, das erste französische Stück ist, in welchem Seneca als unmittelbares Vorbild er-

---

Scenen Muret's weggelassen, dafür andere eingefügt und vor allem auch die Grundidee, die Tendenz des Stückes modifiziert, andererseits aber auch wieder den Text Muret's ganz bedeutend geplündert. Pinvert ist in der Hauptsache zu denselben Resultaten gekommen.

[3]) Trissino's *Sofonisba* wird von Wiese und Pércopo (*Geschichte* S. 295) mit der Jahreszahl 1515 verzeichnet und ist nach den genannten Autoren der Typus der ersten von drei Gruppen italienischer Tragödien des 16. Jahrhunderts, nämlich der Tragödien griechischer Nachahmung und zwar speziell eine sklavische Nachahmung der *Alkestis* des Euripides und der *Antigone* des Sophokles. Aufgeführt wurde die *Sophonisba* im Jahre 1562 zu Vicenza (l. c., S. 297), also später als Saint-Gelais' Bearbeitung derselben. Die erste Ausgabe des Stückes erschien zu Rom im Jahre 1524 (l. c.; Brunet, *Manuel* V, 953). Das Verhältnis der Stücke Trissino's und Saint-Gelais' zu einander haben Fries (Montchrestien, *Sophonisba* S. 4ff.) und Wagner (*Mellin de Saint-Gelais* S. 136ff.) untersucht. Ersterer kommt zu dem Resultate, dass das französische Stück fast eine Übersetzung des italienischen ist, dass nur am Schlusse eine wesentlichere Abweichung vorkommt, dass die Übersetzung oft fast oder ganz wörtlich, manchmal etwas freier ist, dass Saint-Gelais auch hier und da sein Original verkürzt hat und dass er nur in den Chören genötigt gewesen ist, bedeutende Änderungen vorzunehmen (l. c., S. 8). Wagner's Untersuchungen haben ungefähr dieselben Ergebnisse geliefert (l. c., S. 143f.).

[4]) Über die Abfassung von Rouillet's lateinischer *Philanira* ist nichts Näheres bekannt. Sie ist enthalten in *Claudii Roilletti Belnensis varia poemata, Parisiis, 1556, 16°* (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 34 u. Suppl. I, 9; Brunet, *Manuel* IV, 1358). Die französische *Philanire* wird meist als Übersetzung der lateinischen bezeichnet (cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II S. 34; Mouhy, *Abrégé* II, 306; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515; Jacob, *Bibliothèque* I, 24 u. 34f.; Faguet, *La tragédie* S. 369; Rigal, *Le théâtre* S. 315).

[1]) *Bibliothèque* I, 150.

[2]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129.

scheint und dass es als solches die Anregung zu ähnlichen Nachbildungen gegeben haben mag.

Bezüglich der beiden Tragödien Jodelle's bemerkt Rigal es sei die Vermutung ausgesprochen worden, dass diese Tragödien Übersetzungen der gleichnamigen des Italieners Giraldi seien, fügt aber hinzu, dass dies bei der *Didon*, welche allein er mit dem gleichnamigen Stücke Giraldi's vergleichen konnte, nicht zutreffe.[1]) Uns ist nicht bekannt, wo Rigal die obige Vermutung ausgesprochen gefunden hat. Wir erinnern uns nur an eine Stelle bei Du Verdier, an der zwar nicht die Tragödien Giraldi's als Vorlagen erwähnt werden, durch welche aber doch der Gedanke, dass Jodelle ältere Originale übersetzt habe, nahe gelegt wird. Diese Stelle lautet: «*Or par sa Poësie on peut apperceuoir qu'il avait bien leu, et entendu les anciens, toutes fois par une superbe asseurance il ne s'est onques voulu assubiettir à eux, ains a tousiours suyui ses propres inventions, fuyant curieusement les imitations, sinon quand expressement il a voulu traduire en quelque Tragedie: tellement que si on trouve aucun traict qu'on puisse recognoistre aux anciens, ça esté par rencontre, non par imitation.*»[2]) Dass Du Verdier mit der Bemerkung «*si non quand expressement il a voulu traduire en quelque Tragedie*» nicht auf Anleihen von den Alten anspielen wollte, scheint unzweifelhaft aus der Folgerung «*tellement que si on trouve aucun traict qu'on puisse recognoistre aux anciens, ça esté par rencontre, non par imitation*» hervorzugehen. Dass Jodelle die Didotragödie des Dolce benutzt habe, ist nach Friedrich[3]), der die beiden Dramen miteinander und mit ihrer Quelle verglichen hat, nicht wahrscheinlich. Bis jetzt hat man noch keine anderen Quellen für Jodelle's Tragödien aufgefunden als die weiter unten erwähnten.

Auch der *Josias* und die *Soltane* werden von einigen

---

[1]) *Le théâtre* S. 271, Anm.: «*On a insinué que Jodelle avait peut-être traduit l'Italien Giraldi, auteur lui aussi, d'une Cléopâtre et d'une Didon. Je n'ai pu trouver la Cléopâtre de Giraldi; mais sa Didon ne ressemble en rien à celle de Jodelle et elle est conçue dans un esprit beaucoup moins classique.*»

[2]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 286.

[3]) *Die Didodramen* S. 45.

Autoren als Übersetzungen bezeichnet.[1]) Es entzieht sich unserer Beurteilung, inwieweit dies richtig ist.

Was den *Aman* Rivaudeau's betrifft, so ist zwar nicht nachgewiesen, dass der lateinische *Aman* des Rouillet[2]) als unmittelbare Vorlage für den ersteren gedient, doch scheint es uns nicht unwahrscheinlich, dass ein Einfluss der lateinischen Tragödie auf die französische stattgefunden hat. Denn nach der bei Faguet[3]) gegebenen Skizze der ersteren zu urteilen, scheint es kaum zweifelhaft, dass sich hinsichtlich der Komposition der beiden Stücke mannigfache Ähnlichkeiten feststellen lassen, worauf Faguet selbst an einer anderen Stelle[4]) bereits hingewiesen hat. Sollte nicht vielleicht eine weitergehende Benutzung des lateinischen Stücks von seiten Rivaudeau's stattgefunden haben, ähnlich wie bei dem *Julius Caesar* des Muretus von seiten Grévin's?

Nahe liegt endlich der Gedanke, dass La Péruse statt des Originaltextes der *Medea* des Euripides die lateinische Übersetzung dieses Stückes von Buchanan[5]) benützt haben

---

[1]) Du Verdier, l. c., S. 780: «*Josias Tragedie de messer Philone traduite d'Italien en vers François*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 26: «*Josias, T. traduite de l'italien*»; Mouhy, *Tablettes* S. 132: «*Josias. Tragedie. Traduite de l'Italien en Vers*», *Abrégé* I, 265: «*Josias, Tragedie par Messire Philone . . . Cette Piece est traduite de l'italien en vers françois*». Auch in dem Titel der Ausgabe, welche Jacob (*Bibliothèque*, Suppl. I, 24) mit der Jahreszahl 1665 verzeichnet (cf. S. 47), findet sich der Zusatz: «*Traduite d'italien en françois*»; in der zweiten Ausgabe von 1583 dürfte ein solcher gefehlt haben. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 247: «*Gabriel Bounin . . . a traduit en vers François une Tragedie appelée la Soltane*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 31: «*La Soltane, tragédie traduite en vers françois*». Beim *Josias* liegt in Anbetracht des Umstandes, dass der Verfasser wohl in erster Linie wegen des tendenziösen Charakters des Stückes sich veranlasst sah, sich unter einem Pseudonym zu verbergen, die Vermutung nahe, dass der dasselbe als Übersetzung charakterisierende Zusatz auf Fiktion beruht.

[2]) Enthalten in *Claudii Roilleti Belnensi svaria poemata*, cf. Anm. 4 zu S. 72 auf S. 73.

[3]) *La tragédie* S. 77.

[4]) l. c., S. 139.

[5]) Rigal (*Le théâtre* S. 262) zählt Buchanan's lateinische Übersetzungen der *Medea* und der *Alkestis* des Euripides mit zu den-

könnte. Das Datum der Ausgabe dieser Übersetzung konnte allerdings nicht mit Sicherheit festgestellt werden (cf. S. 10, Anm.). Aber selbst wenn wir annehmen, dass dieselbe erst im Jahre 1554 erschienen ist, so kann immerhin noch an die Möglichkeit gedacht werden, dass La Péruse *Buchanan's* Übersetzung von einer Aufführung her bekannt war, oder dass durch eine solche doch wenigstens sein Augenmerk auch auf die Tragödie des Euripides gelenkt worden ist. Denn wie im Collège de Guienne zu Bordeaux [1]) so dürften die lateinischen Tragödien Buchanan's, Guerente's und Muret's auch in andern Collèges zur Aufführung gekommen sein.

Eine Tragödie, die *Didon*, ist aus einer epischen Dichtung, der *Aeneis* Vergil's geschöpft worden. [2])

Nur wenige Autoren schöpfen lediglich aus historischen Quellen: Jodelle für seine *Cléopâtre* aus der Biographie des Antonius von Plutarch. [3]) Des Masures für die drei David-

---

jenigen lateinischen Stücken, welche als Vorläufer der französischen Reraissancetragödie zu betrachten sind: «*Parmi les œuvres latines qui préparent ainsi le théâtre de la Renaissance, on peut signaler . . . les traductions d'Alceste et de Médée, par Buchanan*».

[1]) Montaigne, *Essais* I, 96; cf. S. 72, Anm. 2.

[2]) Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. 1, S. 513; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 113f.; Hoffmann, *Die Dramen* S. 298; Brütt, *Die Anfänge* S. 13ff., 30; Faguet, *La tragédie* S. 87; Darmesteter et Hatzfeld, *Le seizième siècle* S. 161; Friedrich, *Die Didodramen* S. 29ff., 45; Bounin, *La Soltane* S. 10; Meier, *Über die Didotragödien* S. 19ff. — Eine französische Übersetzung der ganzen *Aeneis* existierte von Octavien de Saint-Gelais (cf. Hennebert, *Histoire* S. 112, Anm. 1; Birch-Hirschfeld, *Geschichte* Anm. S. 11) eine solche der vier ersten Bücher derselben von Helisenne de Crenne (cf. Birch-Hirschfeld, l. c.).

[3]) Ebert, l. c., S. 101; Brütt, l. c., S. 9ff.; Bounin, l. c., S. 10. — Eine Benützung der *Vies des hommes illustres* von Amyot ist ausgeschlossen, da dieselben erst im Jahre 1559 erschienen sind (cf. Hennebert, *Histoire* S. 68, Anm. 1; Dejob, *Les érudits* S. 593, Anm., 598, 637). Nach Vapereau (*Dictionnaire* S. 1618) erschien schon im Jahre 1470, viele Jahre vor der Editio princeps des Originals (Florenz, 1517) zu Rom eine lateinische Übersetzung von Plutarch's Biographien und es ist wohl anzunehmen, dass später solcher noch mehrere entstanden sind. Nach dem gleichen Autor (l. c.) war Plutarch (die *Biographien?*) schon vor Amyot von Simon Bourgoing,

tragödien aus Buch I der Könige (Kap. XVII—XXVI). Die Angaben über die Quellen des *Josias*, die der Verfasser dem «*Argument de la tragédie*» vorangestellt hat [1]), sind nicht richtig. Wir lesen daselbst: «*2. Rois 21. 2. Chron. 23, 2. Rois 22 et 23. 2. Chron. 24 et 25.*» Der eigentliche Stoff ist jedoch dem *Liber IV Regum Cap. XXI* et *XXII*, sowie dem *Liber II Paralipom. Cap. XXXIII—XXXV* entnommen; aber auch aus anderen Büchern der Bibel sind Partien verwendet worden; so solche aus den *Prophetia Jeremiae* und dem *Liber Ecclesiastici*. Auch die Angabe über die Quelle des *Aman*, die dem Titel des Stückes beigefügt ist «*Tirée de VII Chapitre d'Esther livre de la saincte Bible*» [2]) ist insofern nicht ganz korrekt, als auch Partien der vorausgehenden Kapitel des Buches Esther Verwertung gefunden haben.

Grévin benutzte die Tragödie Muret's, ging aber auch auf dessen Quelle, die *Biographie Cäsar's* von Plutarch zurück und verwendete ausserdem auch noch des letzteren *Biographien des Antonius und des Brutus*, sowie Sueton's *Biographie Cäsar's.* [3]) Dass auch Saint-Gelais auf Trissino's Quellen, Buch

---

Seyssel, G. de Selve und Baïf teilweise ins Französische übertragen worden. Hennebert (l. c., S. 48) erwähnt ebenfalls einen Bourgoin (sic!) und de Selve (cf. bezüglich dieses letzteren auch Birch-Hirschfeld, Geschichte Anm. S. 9) als Übersetzer einiger Biographien und zählt in der Anmerkung 1 zu der genannten Seite acht von dem letzteren übersetzte Biographien auf; die des Antonius befindet sich aber nicht unter denselben. Auch Claude de Seyssel wird von Hennebert (l. c., S. 15, Anm. 2) als Übersetzer einiger Biographien erwähnt. Nach dem Vorausgehenden erscheint es ziemlich zweifelhaft, dass Jodelle eine französische Übersetzung seiner Quelle zur Verfügung gestanden hat.

[1]) M. Philone, *Josias* S. 3.

[2]) Rivaudeau, *Œuvres* S. 54.

[3]) Collischonn, *Jacques Grevin's Tragödie „Caesar"* S. 8; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 147f. Bei Grévin wäre es, wenn wir die Abfassung seiner Tragödie — die Angaben über die Aufführung desselben gehen ja auseinander (cf. S. 49f.) — nicht zu zeitig ansetzen, denkbar, dass er die bereits in Anm. 1 auf Seite 76 erwähnten, im Jahre 1859 erschienenen *Vies des hommes illustres* von Amyot benutzt hätte. Freilich ist andererseits zu berücksichtigen, dass er als Übersetzer eines Bruchstücks der *Moralia* des Plutarch, sowi

XXVIII Kapitel 17 und 18 und Buch XXX Kapitel 12 bis 15 der *römischen Geschichte* des Titus Livius, sowie auf die Kapitel 20 und 27 der *Geschichte des punischen Krieges* von Appian [1]), zurückgegangen ist, erscheint nach Fries' [2]) Äusserungen über das Verhältnis der beiden in Frage stehenden Stücke zu einander kaum wahrscheinlich.

Die Quellen der *Soltane* und der *Philanire*, bzw. der lateinischen *Philanira* sind nicht bekannt. Es ist wohl auch fraglich, ob diesen Stücken geschriebene oder gedruckte Quellen zu Grunde liegen.

Wie wir gesehen, schöpft also auch die Mehrzahl der französischen Autoren aus bereits vorhandenen Tragödien.

Fischer hat festgestellt, dass bei den Seneca-Tragödien familiäre Geschehnisse im Vordergrunde des Interesses stehen, und bei acht derselben die Ehe es ist, welche mit ihren Verwicklungen und Folgen das Thema liefert. Das politische Element bildet meist nur den Hintergrund; die *Troades* dagegen verquicken ein politisches und ein familiäres Thema.

Unter unseren französischen Tragödien finden wir nur wenige, bei welchen das familiäre Element so ausschliesslich im Vordergrunde des Interesses steht wie bei der Mehrzahl der Seneca-Tragödien. Ausser den drei Tragödien, für welche Seneca selbst als Vorlage gedient (*Médée* und die beiden *Agamemnon*), sind hier nur die *Didon* und die *Philanire* zu erwähnen; Dido wird von ihrem Geliebten verlassen und gibt sich aus Verzweiflung hierüber selbst den Tod; Philanira gibt ihre Ehre preis, um den verurteilten Gatten zu retten.

Bei einem anderen Teile unserer Tragödien tritt das politische Element schon zu stark hervor, als dass man noch sagen könnte, das Stück behandle ein familiäres Thema.

---

zweier Dichtungen des griechischen Dichters und Arztes Nikander (cf. Pinvert, l. c., S. 30; Vapereau, *Dictionnaire* S. 1481) des Griechischen wohl kundig und deshalb auf eine Übersetzung wenigstens nicht angewiesen war. — Auch von Sueton existierten Übersetzungen aus den Jahren 1490 und 1530 (cf. Hennebert, l. c., S. 16, Anm. 1, u. S. 34, Anm. 1).

[1]) Montchrestien, *Sophonisbe* S. 11 ff.

[2]) l. c. S. 5 ff., 11.

Hieher gehören die *Cléopâtre*, die *Sophonisba* und die *Soltane* (Kleopatra sucht, nachdem sie ihren Geliebten Antonius und ihr Reich verloren hat, den Tod, um mit jenem wieder vereinigt zu werden und der Schmach der Aufführung im Triumphe zu entgehen; Sophonisbe geht, um die Auslieferung an die Römer zu vermeiden, ein Ehebündnis mit dem Gegner ihres Gatten ein und gibt sich, als auch durch diesen Sehritt ihre Auslieferung nicht verhindert werden kann, selbst den Tod; die Sultanin betrügt ihren Gatten, um ihren Stiefsohn Mustapha zu verderben und dadurch ihren eigenen Söhnen zur Herrschaft zu verhelfen).

Bei andern tritt das politische Element vollends in den Vordergrund, das familiäre Element dagegen in den Hintergrund. So im *César*, der die Verschwörung gegen Cäsar und dessen Ermordung zum Zwecke der Wiederherstellung der republikanischen Freiheit behandelt, und im *Aman*, in dem die grausamen Pläne des Titelhelden gegen die Juden durch Mardochäus und Esther durchkreuzt werden.

Im *Josias* und in den drei *Davidtragödien* kommt ein familiäres Element kaum mehr zur Geltung.

Das politische Element tritt also in den Themen unserer französischen Tragödien viel stärker hervor, als in den Seneca-Tragödien.

In den Seneca-Tragödien wird die Drama-Fabel auf die letzte Phase der Stoff-Fabel beschränkt.

Ebenso ist es bei der Mehrzahl der ersten französischen Tragödien, bei der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, den beiden *Agamemnon*, dem *César*, der *Sophonisba*, *der Soltane*, dem *Aman*, und nach den uns zugänglichen Inhaltsangaben [1]) zu urteilen wohl auch beim *Alexandre* und beim *Daire*.

Vom *Josias* und wohl auch von der *Philanire* (cf. die Inhaltsangabe bei Faguet [2]) kann das Gleiche nicht gesagt werden.

Eine Sonderstellung hinsichtlich dieser Frage nehmen endlich als eine Art Trilogie auch die drei *Davidtragödien* ein.

---

[1]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 168 ff. und *Histoire universelle des théâtres* Bd. XII, Tl. II, S. 161 ff.

[2]) *La tragédie* S. 369 ff.

Fischer will die Beschränkung der Drama-Fabel auf die letzte Phase der Stoff-Fabel bei Seneca mit der Beobachtung der drei Einheiten begründen, an denen der Römer ebenso festgehalten habe wie seine griechischen Vorbilder.[1]) Mit dieser Begründung können wir uns jedoch durchaus nicht einverstanden erklären. Denn einerseits bedingt die Beobachtung der Einheit der Handlung keineswegs eine solche Beschränkung, noch auch muss diese letztere die Verwendung mehrerer Schauplätze ausschliessen, vorausgesetzt, dass dieselben nicht räumlich so weit entfernt sind, dass die Beobachtung der Einheit der Zeit dadurch in Frage gestellt wird. Diese letztere allein scheint uns obige Beschränkung unbedingt zu fordern. Andererseits sind die Einheiten in den Seneca-Tragödien durchaus nicht immer beobachtet.

Schon Bähr, welcher die Beachtung aller drei Einheiten mit zu den „höheren Anforderungen an ein tragisches Kunstprodukt" zu zählen scheint, hat darauf hingewiesen, dass *„die dramatische Einheit des Ganzen mehr oder minder in den einzelnen Stücken, ja selbst die Einheit des Orts, wie in dem Hercules am Öta oder in der Octavia, vermisst wird."*[2])

Ausser Fischer haben sich auch Cloetta, Creizenach, Cunliffe und Ebner über die Beachtung der Einheiten der Zeit und des Ortes seitens Seneca's geäussert. Cloetta spricht sich scheinbar rückhaltslos für dieselbe aus,[3]) wenn wir aber näher zusehen, so finden wir, dass sich seine diesbezüglichen Angaben nicht auf sämtliche unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien beziehen, dass diese Angaben vielmehr für den *Hercules Octaeus* und die *Octavia* (als teilweise, bzw. ganz nicht von Seneca rührend) keine Geltung haben sollen.[4]) Nach Ebner wären die Einheiten der Zeit und des Ortes in allen Tragödien Seneca's, mit Ausnahme des *Hercules Octaeus*. strenge gewahrt.[5]) Creizenach hatte dagegen bereits zuge-

---

[1]) *Zur Kunstentwicklung* S. 3.

[2]) *Geschichte* I, 228.

[3]) *Beiträge* II, 136 und Anm. 3, 137 und Anm. 1.

[4]) l. c. II, 136 Anm. 3, und 137 Anm. 1.

[5]) *Beitrag* S. 19. Zählt Ebner die *Octavia* mit zu den Tragödien

geben, dass, wenngleich auf Seneca's Tragödien etwas von der grösseren örtlichen und zeitlichen Geschlossenheit übergegangen sei, die bei seinen Vorbildern durch die Rücksicht auf die Bühnendarstellung bedingt war, sich bei ihm doch mehrfach Ortswechsel und Überspringen eines längeren Zeitraums konstatieren lassen.[1]) Cunliffe endlich scheint sich dahin ausgesprochen zu haben, dass Seneca es gewesen sei, der das Beispiel für Aufgebung der drei Einheiten gegeben habe.[2])

Die Einheit der Handlung ist nach unserer Ansicht nicht oder doch nur schlecht gewahrt im *Hercules furens,* in den *Phoenissae*, den *Troades* und im *Hercules Oetaeus.* Beim *Hercules furens* Seneca's macht sich zwar das Auseinanderfallen der Handlung in zwei verschiedene Handlungen (die Bedrängung der Angehörigen des Hercules durch Lycus und dessen Bestrafung durch den Heros einerseits, den von Juno verursachten Wahnsinnsanfall des Hercules, in dem er seine Gattin und seine Kinder mordet, sowie die Erkenntnis dieser schrecklichen That seitens des Helden andererseits) weniger fühlbar, als bei seiner Vorlage, dem *rasenden Herakles* des Euripides, weil durch den Einleitungsmonolog der Juno die folgenden Ereignisse mehr oder minder motiviert werden; als einheitlich aber dürfte die Handlung deshalb doch nicht bezeichnet werden können. Fischer selbst sagt einmal, dass man beim *Hercules furens „von keiner dramatischen Handlung, nur von einem äusserlich und ursachlos verbundenen Scenenconglomerate“ reden könne.*[3])

Die unter dem Titel *Phoenissae* vereinigten Scenen sind

Seneca's oder nicht? Da seine Angabe auf den Ausführungen Cloetta's beruht, liegt die Vermutung nahe, dass er dessen Bemerkungen über die Einheiten in der *Octavia* übersehen hat.

[1]) *Geschichte* S. 507.

[2]) Lbl. f. g. u. r. Ph. 1894, Nr. 3, S. 82. Leider konnte die auch anderweitig höchst anerkennend besprochene, aber im Buchhandel, wie es scheint, schon vergriffene Arbeit Cunliffe's, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy, London, 1893*, bisher noch nicht eingesehen werden.

[3]) *Zur Kunstentwicklung* S. 17.

überhaupt nicht als Bestandteile einer Komposition zu betrachten.[1]) Einige Forscher halten sie für Fragmente zweier unvollendeter Stücke, denen der sophokleische *Ödipus auf Kolonos*, bzw. die euripideischen *Phönizierinnen* zu Grunde gelegt werden sollten.[2]) Andere sind der Ansicht, dass sie lediglich einzelne Studien und Entwürfe, nicht aber Bruchstücke einer oder mehrerer, ganz oder nur teilweise vollendeter Tragödien darstellen.[3]) Schliesst man sich dieser letzteren Ansicht an, so kommen die Einheiten überhaupt nicht in Frage. Betrachtet man die Scenen der *Phoenissae* als Fragmente zweier Tragödien, so müsste eine Untersuchung über die Beachtung der Einheiten für die Bestandteile der beiden Tragödien gesondert vorgenommen werden. Da jedoch die französischen Dramatiker des 16ten Jahrhunderts die Scenen der *Phoenissae* wohl als Fragmente nur eines Stückes betrachtet haben, so erscheint es angezeigt, dass wir uns auf den gleichen Standpunkt stellen. Thun wir das, so ist zu bemerken, dass die Einheit der Handlung ja vielleicht noch als gewahrt gelten kann; freilich hätte alsdann die als Einleitung anzusetzende Scene zwischen Ödipus und Antigone eine fast abnorm breite Ausführung erfahren.

In den *Troades* umschliessen die Klagen der Hecuba am Anfang und am Ende des Stückes Bestandteile zweier Hauptmotive und zweier zu breiten Episoden ausgearbeiteter Nebenmotive. Das erste Hauptmotiv ist die Erscheinung des Achillesschattens und dessen Forderung, Polyxena auf seinem Grabe zu opfern (Akt II bis Vers 202), das zweite Andromacha's Traum, ihr Versuch den Sohn zu retten und ihre Überlistung durch Ulixes (Akt III). Das erste Nebenmotiv ist der Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon wegen Polyxena's Opferung (Akt II von Vers 203 ab), das zweite die Verteidigung der Helena, der die Aufgabe zugefallen ist, die

---

[1]) Die Ansicht, dass die erhaltenen Fragmente Exzerpte einer ehemals vollständigen Tragödie seien, wurde in neuerer Zeit noch von Birt vertreten (cf. Schanz, *Geschichte* II, 259 f.).

[2]) Ribbeck, *Geschichte* III, 72.

[3]) Bernhardy, *Grundriss* S. 433; Ranke, *Die Tragödien* S. 31; Schanz, l. c., S. 260.

Polyxena in das griechische Lager zu locken, gegen die von Andromacha erhobenen Anklagen (Akt IV). Der Bericht des Boten über den Tod des Astyanax und der Polyxena (Akt V) verknüpft die beiden Haupthandlungen. Das Ganze stellt sich als eine Reihe einzelner, nur lose zusammenhängender Scenen dar.[1])

Der Stoff des *Hercules Oetaeus* ist nicht auf den seiner Vorlage, der *Trachinierinnen* des Sophokles, beschränkt. Die lateinische Tragödie beginnt mit einer umfangreichen Lobrede des Hercules auf sich selbst, an welche sich ein Klagegesang gefangener Frauen von Öchalia reiht. Nach diesem erst findet der Stoff der griechischen Vorlage Verwendung. Den Beschluss des lateinischen Stückes bilden eine ausführliche Schilderung vom Tode des Heros, umfangreiche Klagen der Alcmena und eine Art Apotheose des Hercules. Durch die „*weitläufigen Anbauten an beiden Flügeln*“ des griechischen Originals ist die Einheit der Handlung beeinträchtigt worden, und es ist, wie Ribbeck sagt, „*ein nicht nur ungewöhnlich langgedehntes, sondern auch schlecht zusammenhängendes Werk*“[2]) entstanden. Schanz bezeichnet den Eingang als „*ein ganz unorganisches Gebilde*“.[3]) Cloetta spricht die Ansicht aus, dass Seneca's *Hercules Oetaeus* aus einzelnen unzusammenhängenden, wie die der *Phoenissae* zur Deklamation bestimmten Scenen bestehe, die erst später aneinandergereiht und mit einer Fortsetzung versehen worden seien.[4]) Dieser Ansicht pflichtet Ebner bei.[5]) Endlich ist noch zu bemerken, dass Fischer selbst einmal sagt, der *Hercules Oetaeus* kranke an einer sich kreuzenden Doppelhandlung.[6])

Die Einheit der Zeit ist nicht gewahrt im *Hercules Oetaeus* noch in der *Octavia*. Sehr zweifelhaft ist es, ob bei den *Phoenissae* von einer Zeiteinheit die Rede sein kann. Die beiden ersteren Stücke brauchen wir, nachdem sich auch andere in

[1]) Klein, *Geschichte* II, 383; Ribbeck, *Geschichte* III, 61.
[2]) *Geschichte* III, 67.
[3]) *Geschichte* II, 266.
[4]) *Beiträge* II, 137.
[5]) *Beitrag* S. 19.
[6]) *Zur Kunstentwicklung* S. 17.

diesem Sinne ausgesprochen haben [1]), wohl nicht mehr näher zu besprechen. Die *Phoenissae* untersuchen wir unter der Voraussetzung, dass die erhaltenen Bruchstücke Bestandteile nur einer Tragödie sind. Antigone spricht in der ersten Scene vom Zuge der Sieben gegen Theben (V. 56 ff. S. 82), Ödipus weist am Ende derselben Scene auf das Unglück hin, das infolge des Streites seiner Söhne über die Stadt kommen wird (V. 279 ff. S. 89). In der zweiten Scene berichtet ein Bote der Thebaner (nach A) den beiden die Einschliessung der Stadt durch die feindlichen Heere (V. 320 ff. S. 90). Die beiden ersten Scenen spielen, wie wir später sehen werden, in der Gebirgslandschaft des Cythäron, die dritte in Theben. Antigone ist auch an der dritten Scene beteiligt. Der letzte erhaltene Teil, die Scene zwischen Jocasta und ihren beiden Söhnen, schliesst sich zeitlich an das Vorausgehende unmittelbar an. Selbst wenn wir voraussetzen, dass Ödipus und Antigone beim Beginn des Stückes schon einen grossen Teil ihres Weges von Theben auf den Cythäron zurückgelegt und die Stadt überhaupt erst kurze Zeit vor dem Eintreffen der feindlichen Heere verlassen haben, so dass ihnen der Bote bald folgen konnte, erscheint es doch sehr zweifelhaft, ob für die Handlung des ganzen Stückes der Zeitraum eines Tages ausreicht, weil ja Antigone, die sowohl in der zweiten als auch in der dritten Szene auftritt, den Weg vom Cythäron nach Theben auch wieder zurückgehen muss.

Cloetta, der einen Ortswechsel nur für den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* voraussetzt, nimmt an, dass die Scene bei Seneca einen grösseren Raum begreife, als dies gewöhnlich in unserem Theater der Fall sei; sie stelle stets einen Platz vor einem oder mehreren Gebäuden dar; meistens sei es die Umgebung eines Königspalastes nebst Altar; so komme es, dass die Personen, ohne Scenenwechsel, auch auf dem Dache des Hauses erscheinen können, wie in der *Medea*, und da ferner im alten Theater durch eine besondere Vorrichtung (Ekkyklema oder Exostra) das Innere des Hauses ebenfalls sichtbar gemacht werden konnte, so erlaube sich Seneca einige-

---

[1]) Cloetta und Ebner (Cf. S. 80 f.).

mal einen Teil der Handlung auch darin vorgehen zu lassen; so in der *Phaedra* und im *Thyestes*, in welch letzterem übrigens die Dekoration auch noch einen Teil der Stadt andeuten müsse. Etwas komplizierter sei die Scene der *Troerinnen*: unmittelbar vor Troja, bei den Zelten der Griechen; auf der einen Seite die kriegsgefangenen Troerinnen, daneben das Grabmal Hektors.[1])

Nach unserer Ansicht hat Cloetta bei der Beurteilung der Seneca-Tragödien in Bezug auf die Einheit des Ortes viel zu sehr die Bühnenverhältnisse des alten griechischen Theaters im Auge und suche, wenn irgend möglich, die Ortseinheit nachzuweisen. Hiezu ist jedoch kein Grund vorhanden. Fürs erste überwiegt heute fast ausnahmslos die Ansicht, dass die Seneca-Tragödien überhaupt nicht im Hinblicke auf eine Aufführung geschrieben worden sind. War das der Fall, so hatte der Dichter keine Veranlassung, allzu ängstlich auf die Vermeidung jeglichen Ortswechsels bedacht zu sein. Aber selbst wenn wir annehmen, dass Seneca mit einer Aufführung gerechnet habe, so ist es doch wahrscheinlich, dass man zu Seneca's Zeit auf der römischen Bühne, auf der man doch schon seit längerer Zeit zwei Vorhänge, sowie verschiedene Dekorationen und Coulissen verwendete [2]), gegebenen Falles auch einmal einen Scenenwechsel während des Stückes vorgenommen hat. Am nächsten liegt es wohl, uns in diesem Falle auf den Standpunkt der französischen Dramatiker der Renaissance zu stellen. Diese hatten von der Verwendung der Ekkyklema oder der Exostra höchst wahrscheinlich noch nichts gehört, und waren über die Bühnenverhältnisse im alten Rom überhaupt jedenfalls noch viel schlechter unterrichtet, als wir. Deshalb haben sie wohl auch bei ihren lateinischen Vorlagen einen Scenenwechsel nicht gerade für ausgeschlossen erachtet, einen solchen jedoch in Erwägung der Schwierigkeiten bei einer eventuellen Aufführung nur in den dringendsten Fällen vorausgesetzt.

---

[1]) Cloetta, *Beiträge* II, 137. Anm. 1.

[2]) Körting, *Geschichte* S. 236f., 346, 347, 368f. Körting bespricht unter anderem auch die Art und Weise der Verwendung mehrerer Dekorationen für eine Aufführung.

Wenn wir die Seneca-Tragödien von diesem Gesichtspunkte aus auf die Einheit des Ortes prüfen, so finden wir, dass sie in den *Troades*, den *Phoenissae*, der *Medea*, im *Hercules Oetaeus* und in der *Octavia* nicht gewahrt ist. Im III. Akt der *Troades* verbirgt Andromacha ihren Sohn im Grabmale Hector's (V. 503 ff. S. 59 f.) und lässt ihn später aus demselben wieder hervorkommen (V. 705 ff. S. 65). Akt III spielt also beim Grabmale Hector's. Im V. Akte tritt ein Nuntius zu den gefangenen Frauen und berichtet diesen über die Opferung des Astyanax und der Polyxena. Jene des Astyanax hat in der Nähe des Grabes Hector's stattgefunden (V. 1086 f. S. 76), die der Polyxena auf dem Grabe Achill's am Gestade des Meeres. Aus dem Umstande, dass die Frauen sich die Hinrichtung des Astyanax erzählen lassen, ist zu entnehmen, dass sie ihr nicht selbst beigewohnt, sich also während derselben auch nicht beim Grabe Hector's befunden haben. Freilich wäre nun denkbar, dass sie vielleicht während der Opferung der Polyxena dahin zurückgekehrt sind. Während aber nichts für eine solche Annahme spricht, lässt die ganze Art und Weise der Darstellung des Schauplatzes der Opferung des Astyanax schliessen, dass der Bericht über dieselbe nicht auf jenem selbst erstattet wird. Wir haben also wenigstens zwei Schauplätze vorauszusetzen, einen mit dem Grabe Hector's, auf dem der III. und vielleicht auch der IV. Akt spielen, und für die drei übrigen Akte einen zweiten, der wohl einen Teil des griechischen Lagers darzustellen hätte. An eine Zusammenlegung dieser beiden Schauplätze nach Cloetta's Vorschlag wird schon deshalb nicht zu denken sein, weil ja der Andromacha die Möglichkeit geboten sein muss, ihren Sohn zu verbergen, was jedoch angesichts des griechischen Lagers kaum als ausführbar erscheint.

Wir kommen zu den *Phoenissae*. Wenn nicht vier, so haben wir doch wenigstens drei verschiedene Schauplätze der Handlung vorauszusetzen. Die Scene zwischen Ödipus und Antigone spielt auf dem Wege auf den Cythäron (cf. V. 12 ff. S. 81, V. 67 ff. S. 83), die zweite zwischen dem Nuntius, Ödipus und Antigone (nach A) ebenfalls auf dem Cythäron. Für diese beiden ersten Scenen könnte man ja vielleicht mit

nur einem Schauplatze auskommen; näher liegt es aber wohl, für die zweite Scene eine höher auf dem Berge gelegene Stelle, an der Ödipus fortan sich aufzuhalten beabsichtigt, als Schauplatz vorauszusetzen.[1]) In der folgenden Scene referiert ein Nuntius (nach A) über die Vorgänge auf dem Schlachtfelde (V. 387 ff. S. 92); auf seine und der Antigone Bitten entschliesst sich Jocasta, sich auf dasselbe zu begeben (V. 407 ff. S. 92 f.), und der Nuntius schildert in der Folge die Schnelligkeit, mit der sie dahineilt, und die Wirkung, die ihr Erscheinen auf dem Schlachtfelde hervorruft (V. 427 ff. S. 93). Hiernach ist als zweiter, bzw. dritter Schauplatz ein Ort in Theben, von dem aus das unter den Mauern der Stadt gelegene Schlachtfeld überblickt werden kann, vielleicht also eine Bastion Thebens anzusetzen. In der letzten Scene wendet sich Jocasta an ihre beiden sich bekämpfenden Söhne; wir werden auf den dritten, bzw. vierten Schauplatz, das Schlachtfeld selbst geführt. Als Schauplatz des II. Akts der *Medea* ist ein Platz vor dem Palaste Creon's vorauszusetzen (V. 177 f. S. 108), als Schauplatz des V. Akts ein solcher vor dem Palaste der Medea, bzw. eine Terrasse oder das Dach desselben (V. 971 ff. S. 130, V. 995 ff. S. 131). Die Ortseinheit wäre gewahrt, könnte man annehmen, dass die beiden Paläste an einem Platze gelegen sind. Hiegegen spricht jedoch eine Stelle des V. Akts, an welcher der Bote berichtet, dass das durch die Giftgeschenke verursachte Feuer auch den Palast Creon's vernichtet hat, und schon die Stadt bedroht (V. 885 ff. S. 128), eine Mitteilung, die unter der vorher erwähnten Voraussetzung jedenfalls überflüssig wäre. Vor Creon's

[1]) Auch Schanz (*Geschichte* II, 259) neigt dieser Auffassung zu. Ob sich nach Ribbeck's Ansicht (*Geschichte* III, 71) die zweite Scene, *„welche dieselbe öde Gebirgslandschaft voraussetzt“*, auf dem Schauplatze der ersten abspielt, ist nicht sicher zu entscheiden, da auch denkbar ist, dass er den Schauplatz der zweiten lediglich auch in die Gebirgsgegend des Cythäron, nicht aber gerade auf den der ersten verlegt. Letzteres scheint dagegen jedenfalls Birt zu thun, der nach Schanz (l. c. II, 260) die *Phoenissae* als Exzerpte einer ehemals vollständigen Tragödie betrachtet und bei dem Versuche diese zu rekonstruieren, sich gewungen sah, dreimaligen Ortswechsel vorauszusetzen.

Palaste kann Medea auch nicht gut ihre Beschwörungen und die Bereitung der Giftgeschenke (Scene 2 des IV. Aktes) vornehmen. Es sind also mindestens zwei Schauplätze erforderlich, ein Platz mit dem Palaste Creon's für Akt II und ein solcher mit dem Palaste der Medea für die übrigen Akte. Was den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* betrifft, so haben schon Bähr, Cloetta und, hinsichtlich des ersteren, auch Ebner (cf. S. 80) darauf hingewiesen, dass die Einheit des Ortes in diesen beiden Stücken nicht gewahrt ist.

Wie steht es nun mit den Einheiten in den französischen Tragödien?

Die von uns näher untersuchten Stücke weisen eine so einfache Handlung auf, dass diese notwendig auch eine einheitliche sein muss. [1]) Auch *die drei Davidtragödien* bieten einheitliche Handlung dar; ebenso die *Sophonisba*. Was die Tragödien *Alexandre* und *Daïre* betrifft, so enthalten die Inhaltsangaben derselben keinerlei Motive, die mit den Grundideen der Stücke nicht in unmittelbarem Zusammenhange ständen. Ein absolut sicheres Urteil kann freilich auf Grund dieser Inhaltsangaben nicht gefällt werden. Das Gleiche gilt von der *Philanire*. Anders verhält es sich dagegen mit dem *Josias*, bei dem von einer Einheit der Handlung kaum mehr die Rede sein kann.

Die Einheit der Zeit ist in der Mehrzahl der von uns näher untersuchten Stücke ebenfalls gewahrt. [2]) Nicht beobachtet ist sie in der *Soltane*. In der Sophonisba Saint-Gelais' und in den drei Davidtragödien ist die Einheit der Zeit als gewahrt zu betrachten [3]); die Inhaltsangaben des

---

[1]) Für die Beobachtung der drei Einheiten haben sich ausgesprochen bezüglich der *Cléopâtre:* Suard (*Coup d'œil* S. 52, 55); Hoffmann (*Die Dramen* S. 301, Anm.); Brütt (*Die Anfänge* S. 18ff.); Rigal (*De l'établissement* S. 70; *Le théâtre* S. 272); bezüglich der *Didon:* Meier (*Über die Didotragödien* S. 30); bezüglich des *César:* Pinvert (*Jacques Grévin* S. 151).

[2]) Bezüglich des *César* hat sich auch Collischonn (*Jacques Grévin's Tragödie* S. 29) für die Beachtung sowohl der Einheit der Zeit, als auch jener des Ortes ausgesprochen.

[3]) Für die Beachtung der Einheit der Zeit in den Davidtragödien hat sich auch Rigal ausgesprochen (Cf. *Le théâtre* S. 277).

Alexandre enthalten nichts, was gegen die Beachtung der Zeiteinheit sprechen würde. Bezüglich der *Philanire* erscheint es dagegen etwas zweifelhaft, ob von der Einheit der Zeit noch die Rede sein kann. Nicht beachtet ist diese jedenfalls im *Josias*, dessen Handlung sich über die Zeit der ganzen Regierung des Titelhelden erstreckt, und nach Ebert auch im *Daire*.[1])

Die Einheit des Ortes mag als gewahrt betrachtet werden in den beiden Stücken des Jodelle [2]), im *César* [3]), in den

---

[1]) *Entwicklungsgeschichte* S. 130.

[2]) Rigal äussert sich wiederholt über die Ortseinheit bei der *Cléopâtre: «L'action ... a pour seul théâtre Alexandrie ou, plus exactement, le palais de la reine»* (*De l'établissement*, S. 70); *«il la* [die Handlung des Stückes] *laisse constamment dans le même palais, celui de Cléopâtre, et dans le même endroit—vague, il est vrai, et indéterminé—de ce palais.»* (*Le théâtre* S. 272); *«la règle de l'unité de lieu surtout ne se trouvait encore nulle part, et il est remarquable avec quelle netteté Jodelle a distingué dès l'abord et appliqué les principes que devaient adopter tous les tragiques suivants* [?].*»* (*Le théâtre* S. 271); *«la Cléopâtre de Jodelle, dont l'action aurait dû se passer dans trois lieux distincts ... avait été certainement conçue pour une scène unique»* (l. c., S. 268); *«La Cléopâtre de Jodelle aurait exigé pour sa décoration trois lieux différents; mais Jodelle la représentait certainement en un lieu vague et unique,»* (*De l'établissement* S. 79). Wie müsste ein Schauplatz, der für sämtliche Scenen des Stückes verwendbar wäre, beschaffen sein? Als solcher könnte nach unserer Ansicht wohl nur ein Platz vor dem königlichen Palaste zu Alexandria in Betracht kommen. Das Grabmal des Antonius mag sich entweder auf dem gleichen Platze befinden, oder auch vom Zuschauerraume aus überhaupt nicht mehr sichtbar sein, aber doch so nahe liegen, dass die Äusserungen der Cleopatra von dem auf der Bühne bleibenden Chore und auch von den Zuschauern gehört werden (Cf. Jodelle, *Œuvres* ed. Marty-Laveaux I, 140 ff.) Aus der Äusserung des Chores zu Seleucus *«Mais tant y a que tu as gaigné l'huis»* (l. c., S. 135), wäre alsdann zu entnehmen, dass dieser in den Palast geflohen ist. Die Annahme, dass als Schauplatz des Stückes ein Raum des Palastes selbst vorausgesetzt werden könnte, ist wohl des IV. Aktes wegen nicht möglich. Rigal (*Le théâtre* S. 271) erwähnt zwar ausdrücklich, dass sich die Regel von der Ortseinheit zu jener Zeit noch nirgends formell ausgesprochen finde, glaubt aber doch Jodelle bereits zu den Dramatikern des 16. Jahrhunderts zählen zu sollen, welche das Gesetz der Ortseinheit beachten wollten, *«fut-ce aux dépens de la vraisemblance et du bon sens»* (l. c., S. 268). Die Anwesenheit ein und desselben

beiden *Agamemnon*, vielleicht auch in der *Philanire* und im *Alexandre*, deren Inhaltsangaben die Annahme eines Wechsels des Schauplatzes nicht unbedingt gebieten. Nicht beachtet ist sie in der *Médée* [1]), der *Soltane*, im *Aman*, in den *drei Davidtragödien*, in der *Sophonisba* [2]), im *Josias* und nach Ebert [3]) auch im *Daire*.

Es haben sich also weder Seneca noch auch die Autoren der ersten französischen Tragödien so strikte an die Regeln von den Einheiten gehalten, wie gemeiniglich angenommen wird. Der Umstand, dass Bühnenanweisungen meist vollständig fehlen, also aus solchen Aufschlüsse über Zeit und Ort der Handlung nicht entnommen werden können, mag zu dieser irrigen Annahme mit beigetragen haben.

Die Einheit des Ortes insbesondere ist verhältnismässig

Chores in den verschiedenen Akten des Stückes, die Rigal einmal zur Begründung seiner Ansicht anführt (*De l'établissement* S. 280), reicht nicht aus, um zu beweisen, dass Jodelle auf die Wahrung der Ortseinheit thatsächlich so sehr bedacht war, wie Rigal meint.

[3]) Im Widerspruch mit den bereits erwähnten Angaben Collischonn's und Pinvert's steht eine Bemerkung Meier's (*Über die Didotragödien* S. 30), nach welcher Grévin die Ortseinheit verletzt hätte. Meier beruft sich an der angezogenen Stelle auf Ebert. Uns ist jedoch nicht erinnerlich, dass sich dieser im gleichen Sinne ausgesprochen hat. Rigal (*Le théâtre* S. 268) bemerkt zwar auch einmal, dass zur Aufführung des *César* im Hotel de Bourgogne vier *mansions* erforderlich gewesen wären. Wenn wir aber, wie das auch Pinvert (l. c.) vorschlägt, einen öffentlichen Platz vor dem Palaste Cäsars als Schauplatz ansetzen, so könnte auf demselben ja zur Not wohl das ganze Stück in Scene gehen.

[1]) Auch Meier (*Über die Didotragödien* S. 30) bemerkt, dass La Péruse die Ortseinheit nicht gewahrt hat.

[2]) Nach dem Urteile von Fries über das Verhältnis der *Sophonisba* Saint-Gelais' zu der *Sofonisba* Trissino's (Cf. Montchrestien, *Sophonisbe* S. 8) wäre anzunehmen, dass die Ortseinheit in der ersteren ebenso wie in der letzteren (cf. l. c. S. 18) gewahrt sei. In dem französichen Stücke kann indessen von der Beachtung derselben keine Rede sein. Nach Wiese und Pèrcopo (*Geschichte* S. 296) ist sie übrigens auch in dem italienischen Stücke nicht gewahrt.

[3]) *Entwicklungsgeschichte* S. 130. — Vielleicht nimmt auch Meier (l. c.) auf dieses Stück Bezug, wenn er sagt, dass de La Taille (einen Vornamen teilt er nicht mit) die Ortseinheit verletzt habe.

häufig nicht berücksichtigt worden. Wenn man erwägt, dass es auch bei mehreren jener Stücke, bei denen die Ortseinheit als gewahrt betrachtet wurde, wie z. B. bei der *Cléopâtre*, viel näher liegen würde, mehr als nur einen Schauplatz vorauszusetzen, weil der eine Schauplatz in verschiedenen Scenen den gegebenen Verhältnissen oft nur mangelhaft entspricht, und dass man sich häufig nur durch die übliche Voraussetzung, dass der in Frage kommende Autor die Einheit des Ortes habe wahren wollen, bestimmen lässt, einen zur Not für alle Scenen passenden Schauplatz auszuklügeln; wenn man ferner bedenkt, dass die Regel von der Ortseinheit auch später als die der Zeiteinheit formell zum Gesetz erhoben worden ist[1]), so scheint es fast, als habe man derselben in der ersten Zeit der französischen Tragödie überhaupt nicht die grosse Bedeutung beigelegt, die ihr in späteren Zeiten beigemessen worden ist. Wir neigen der Ansicht zu, dass man damals, in Anbetracht wohl zumeist sehr primitiver Bühnenverhältnisse, ein Hauptaugenmerk auf eine möglichst einfache Gestaltung der scenischen Darstellung gerichtet und sich aus diesem Grunde auch oft mit nur einem Schauplatz begnügt hat, wenngleich dieser für einzelne Scenen minder passend war, oder gerade deshalb, weil er für zu vielerlei Situationen verwendet werden sollte, so gestaltet werden musste, dass er eigentlich für keine besonders geeignet sein konnte. Über die Vernachlässigung der Ortseinheit äussert sich auch Rigal. Er sagt: «*Celles-ci* [die Stücke der Renaissancedramatiker], *à les bien étudier, n'étaient pas toujours construites de telle sorte que leur action se passât tout entière dans un lieu réellement unique; mais, ou le poète n'en prétendait pas moins à cette unité de lieu qu'il n'avait pas su réaliser, ou il ne s'inquiétait guère du lieu où se passait l'action, sa pièce étant récitée plutôt que jouée, étant plus un exercice lyrique et oratoire qu'un drame*» [2]), und an einer an-

---

[1]) Cf. S. 89. Anm. 2. — Die Forderung der Ortseinheit wurde erst von Jean de La Taille in dem seinen *Saül* vorausgehenden *Art de la tragédie* (1572) ausgesprochen: *«Il faut toujours représenter l'histoire en un même jour, en un même temps et en un même lieu»*. Cf. Rosenbauer, *Die poetischen Theorien* S. 86.

[2]) *De l'établissement* S. 79.

deren Stelle: «*Les tragédies du XVIe siècle se divisent en deux classes. Les unes ont été composées pour une scène qui ne représentât qu'un seul lieu réel ou imaginaire, précis ou vague, le plus souvent vague et en quelque sorte abstract, pour une scène unique et nue, encadrée de tapisseries; dans les autres, les auteurs se sont contentés de broder des variations sur des thèmes plus ou moins brillants sans s'inquiéter de savoir si l'ensemble en était jouable*» [1]). Rigal scheint nach dem Vorausgehenden der Ansicht zuzuneigen, dass es sich bei den wenigen Aufführungen von Tragödien des 16ten Jahrhunderts, die er annehmen zu dürfen glaubt, überhaupt mehr um eine Rezitation der Stücke, denn um ein Spiel auf einer entsprechend dekorierten Bühne gehandelt hat.

Der Einheit der Zeit scheint dagegen schon in der ersten Zeit der Entwickelung der französischen Tragödie verhältnismässig viel mehr Bedeutung beigelegt worden zu sein. Es geht das auch aus den diesbezüglichen Äusserungen zweier der für uns in Betracht kommenden Autoren hervor. Grévin bezeichnet nach Sainte-Beuve [2]) in der Vorrede zu seinem *César* als Hauptfehler der Aufführungen der Pariser Universität «*que, contre le commandement du bon précepteur, Horace, ils font à la manière des batteleurs un massacre sur un eschaffaud, ou un discours de deux ou trois mois.*» — Rivaudeau äussert sich in dem *Avant-parler* zu seinem *Aman* wie folgt: «*Ceux qui font des tragedies ou comedies de plus d'vn iour ou d'vn tour de soleil* (*comme parle Aristote*) *faillent lourdement . . . Mais ces tragedies sont bien bonnes et artificielles, qui ne traitent rien plus que ce qui peut estre advenu en autant de temps que les spectateurs considerent l'ebat.*» [3])

Im Anschluss an die eben erwähnte Stelle aus Rivaudeau's *Avant-parler* teilen wir noch eine zweite mit, die auf der vorausgehenden Seite desselben enthalten ist. Sie hat zwar mit den Einheiten nichts zu thun, ist für uns aber doch von ganz besonderem Interesse. Sie enthält ein Urteil Rivau-

---

[1]) *Le théâtre* S. 267.

[2]) *Tableau* I, 273, Anm.

[3]) *Œuvres* S. 45.

deau's über den Tragiker Seneca: «*En laquelle* [der Tragödie] *depuis les premiers Græcs nul homme, à mon avis, a fidelement versé ni s'est composé au vray et naïf artifice que Seneque seul, qui encores, ne se est du tout formalizé ni à l'art ni à la façon des anciens.*» [1])

Charakteristisch sowohl für die Seneca-Tragödien, als auch für die Mehrzahl unserer französischen Dramen ist die Armut an äusserer, dramatischer Handlung. Sie hat nicht zum geringsten Teile ihren Grund in der Beschränkung der Dramafabel auf die letzte Phase der Stofffabel, teilweise auch in der Beobachtung der Einheiten der Zeit und insbesondere der des Ortes. Seneca hat zwar mitunter im Interesse einer zu erzielenden starken Wirkung seinen Dramen Greuel- und Schauerscenen eingefügt, denen es durchaus nicht an äusserer Handlung mangelt. Allzu häufig sind aber auch derartige Scenen nicht. Der Umstand, dass er eine besondere Vorliebe für die beschreibende Darstellung solcher Scenen besass, hat ihn wohl nicht selten veranlasst, von einer scenischen Darstellung abzusehen.

Unsere französischen Stücke sind teilweise fast noch ärmer an Handlung als durchschnittlich die Seneca-Tragödien. In den beiden Stücken Jodelle's beschränkt sich die ganze äussere Handlung auf einige Ohnmachtsanfälle der Kleopatra, bzw. der Dido und auf die Ohrfeigenscene im III. Akte der *Cléopâtre*, wenn wir nicht annehmen wollen, dass auch das Totenopfer für Antonius im IV. Akte desselben Stückes nicht nur dem Chore, sondern auch den Zuschauern sichtbar dargestellt werden soll, worüber man geteilter Meinung sein kann (cf. S. 89, Anm. 2). Im *César* finden sich ausser Ohnmachtsanfällen noch einige andere Momente dramatischer Handlung: M. Brutus zeigt die Hand, mit der er Cäsar ermordet, Cassius den Dolch, mit dem er Cäsar durchbohrt hat, Antonius in der folgenden Scene dessen mit Blut befleckte Kleider. Sehr arm an äusserer Handlung ist insbesondere auch der *Aman*. Wenn wir nicht annehmen wollen, dass vielleicht im II. Akte Diener Aman's mit der Aufrichtung des für Mardochäus bestimmten Galgens

---

[1]) *Œuvres* S. 44

beschäftigt sind, oder dass im V. Akte während des Monologs des Harbona noch Vorkehrungen für Esther's Gastmahl getroffen werden, so beschränkt sich die ganze äussere Handlung lediglich auf Esther's Zärtlichkeiten für Assuerus und dessen Bedienung beim Mahle in der vorletzten Scene des Stückes. Die *Médée* und die *Soltane* sind etwas reicher an Handlung, insofern als in diesen beiden Stücken wenigstens die Katastrophe (in der *Médée* freilich auch nur teilweise) scenisch dargestellt wird. Die *Sophonisba* bietet ebenfalls nur wenig Leben und Bewegung auf der Bühne; die Katastrophe wird abweichend von Trissino nur berichtet[1]); ebenso ist es mit dem *Josias*. Etwas reicher an dramatischer Handlung sind dagegen die *drei Davidtragödien*.

Kapitel II.

Konstruktion.

A. Stoffgliederung.[2])

In Leo's Ausgabe der Seneca-Tragödien werden die einzelnen Akte weder numeriert, noch überhaupt als solche bezeichnet. Die Handschriften dürften zumeist die Einteilung der Tragödien in Akte und die Bezeichnung derselben als solche aufweisen.[3]) In den Ausgaben des 16ten Jahrhunderts scheint diese Einteilung wohl allgemein üblich gewesen zu sein. Sämtliche unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien mit

---

[1]) Montchrestien, *Sophonisbe* S. 6f.
[2]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 12ff.
[3]) Cloetta, *Beiträge* II, 51; Creizenach, *Geschichte* S. 507.

einziger Ausnahme der unvollständigen *Phoenissae* sind in 5 numerierte Akte eingeteilt.[1]) Die einzelnen Akte werden durch Chorgesänge von einander getrennt. Bei dem Bruchstücke der *Phoenissae* werden nur 4 Akte unterschieden. Bei diesem Stücke fehlen auch die Zwischenaktsgesänge des Chores, die bei den übrigen Tragödien eine fast regelmässige Verwendung gefunden haben.

Die Mehrzahl der französischen Tragödien aus der Zeit von 1552 bis 1562 ist ebenfalls in je 5 durch Chorgesänge von einander geschiedene Akte eingeteilt. So *Cléopâtre*, *Didon*, *Médée*, *César*, *Soltane*; *Aman* und die beiden *Agamemnon*. Bezüglich der *Soltane* ist zu bemerken, dass auf jeden der 4 Zwischenaktsvorträge des Chores noch eine «*Threnodie des deux genies de Moustapha*» folgt. Der *Josias* weist die Einteilung in 5 Akte auf, doch fehlen die Zwischenaktsgesänge. Die *Philanire* ist, nach Faguet's Inhaltsangabe des Stückes zu urteilen, ebenfalls in 5 Akte abgeteilt.[2]) Ob auch Zwischenaktsvorträge eines Chores vorhanden sind, können wir nicht entscheiden. Auch der *Alexandre* und der *Daire* sind in 5 Akte abgeteilt.[3]) Die Verwendung von Zwischenaktsgesängen lässt sich, wie wir später noch sehen werden, ebenfalls für beide Stücke mit ziemlicher Sicherheit voraussetzen. Saint-Gelais hat seine *Sophonisbe* in 5 Abschnitte eingeteilt, diese aber weder numeriert noch als Akte bezeichnet. Am Ende des dialogisierten Teiles der 4 ersten Abschnitte verwendet er dagegen die Bezeichnungen *Premiere intermedie*, *Seconde in-*

---

[1]) Der Kommentator der Seneca-Tragödien, Nikolaus Treveth, der für den *Hippolytus* sechs Akte annahm (Cf. Creizenach, l. c., S. 491), wird wohl eine Handschrift — es soll ihm nur eine einzige, noch dazu schlechte und unvollständige vorgelegen haben (cf. l. c., S. 490) — benutzt haben, in welcher die Einteilung in Akte nicht überliefert war. Nach Jul. Caes. Scaliger (*Poetices* III, Cap. 97, S. 146 der Ausg. von Lyon 1561, zitiert von Cloetta, l. c., II, 52) besteht der *Oedipus* aus sechs Akten.

[2]) *La tragédie* S. 370f.

[3]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 169 u. 170, sowie die Inhaltsangaben der beiden Stücke in der *Histoire universelle des théâtres* Bd XII, Tl. II, S. 161ff.

termedie etc., auf welche je ein Zwischengesang des Chores folgt. In dem der Tragödie vorausgeschickten *Advertissement* erklärt Saint-Gelais: «*Intermedie signifie pause, à la manière de France, ou scene, selon les Latins*». Bei den drei Davidtragödien fehlt auch die Einteilung in 5 Abschnitte. Es findet sich zwar nicht selten zwischen zwei grösseren Abschnitten der Ausdruck *Pavse*; doch kehrt derselbe einerseits viel zu häufig wieder, als dass dadurch eine Abteilung in gerade 5 Abschnitte bewirkt würde, andererseits findet er sich aber doch auch nicht regelmässig am Ende der einzelnen Scenen. Die Einteilung in Akte ist wie bei den Seneca-Tragödien mehr schematischer Art, als organischer Natur.

Das Schwanken in den Aktlängen tritt in den 6 von uns eingehender untersuchten französischen Stücken kaum weniger stark hervor, als in den Seneca-Tragödien. Der kürzeste Akt ist der V. des *César* mit 89, der längste der II. der *Didon* mit 652 Versen, inkl. der Chorzeilen, die Fischer bei den Zahlen 26 und 405 für den kürzesten und den längsten Akt der Seneca-Tragödien (*Agamemnon* IV und *Troades* II) nicht mit in Betracht gezogen hat. Fischer hat festgestellt, dass in den Seneca-Tragödien der I. Akt meist handlungslos und deshalb der kürzeste oder recht kurz ist. In unseren französischen Stücken enthält der I. Akt ausser einer vorbereitenden Stimmungsscene auch noch die Einleitung oder doch einen Teil derselben; der I. Akt ist daher in der *Médée* und in der *Soltane* der längste, im *César* und im *Aman* der zweitlängste, in der *Cléopâtre* einer der längsten, in der *Didon* nicht kurz. Im *Aman* ist der V. Akt länger, als der IV. und der II. In der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, dem *César* und in der *Soltane* ist er dagegen der kürzeste Akt. Knapper Abschluss ist auch in den Seneca-Tragödien das häufigere.

Die Unterscheidung der Scenen bietet sowohl in den Seneca-Tragödien, als auch insbesondere in den französischen Trauerspielen ziemlich grosse Schwierigkeiten. Das hat nicht zum geringsten Teile seinen Grund in dem Fehlen eines geeigneten Bühnenkommentars. In den Seneca-Tragödien, in der *Cléopâtre*, in der *Didon*, im *César* fehlt ein solcher vollständig;

in der *Médée*, der *Sophonisba* und der *Soltane* findet sich nur je eine diesbezügliche Bemerkung[1]; im *Aman* ebenso wie auch im *Josias* und in *den drei Davidtragödien* sind deren mehrere vorhanden. Mit der scenischen Gliederung der vier letzteren Stücke und der *Sophonisba* konnten wir uns jedoch nicht mehr befassen.

Leo hat im Texte seiner Ausgabe der Seneca-Tragödien von jeder Einteilung in Akte und Scenen abgesehen. Dagegen verzeichnet er in den Noten zu seinem Texte die in den Handschriften vorkommenden Scenenüberschriften, oder doch einen Teil derselben. Diese Überschriften enthalten lediglich die Namen der in den einzelnen Scenen auftretenden Personen. Eine Bezeichnung der Scenen als solche und eine Numerierung derselben scheint in den Handschriften nicht vorzukommen. Ebenso verhält es sich im allgemeinen mit den Scenenüberschriften in den Ausgaben von 1505 und 1576. Es finden sich in diesen Ausgaben nur viel mehr solcher Überschriften, als Leo in seinen Noten angibt. Ausserdem wird in der Ausgabe von 1505 meist noch ausdrücklich beigefügt, welche der in der Scene vorkommenden Personen das Gespräch beginnt; in der Ausgabe von 1576 dagegen ist bei einem Teile der Scenen, insbesondere bei den Chorscenen, eine Bemerkung über die in der Scene verwendeten Versmasse beigefügt. Die einzelnen Scenen beginnen, bzw. endigen meist mit dem Auftreten bzw. Abgehen der einzelnen Personen. Die Einteilung beruht also auf einer Unterscheidung von Auftritten. Von einer regelmässigen Durchführung dieses Prinzips ist indessen keine Rede.

In den beiden Tragödien Jodelle's ist eine Einteilung in Scenen eigentlich nicht vorhanden. Jodelle beschränkt sich im allgemeinen darauf, zu Anfang der Akte die in ihnen auftretenden Personen zu verzeichnen. Nur die längeren Äusserungen des Chores haben Überschriften, und nur ausnahmsweise werden auch einmal bei einer Scene, die nicht die erste des Aktes ist, zu Anfang derselben die in ihr auf-

[1]) La Péruse, *La Medee* (1556) S. 37; Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 172; Bounin, *La Soltane* S. 62.



tretenden Personen verzeichnet (*Cléop.* Akt I, Scene 2). In der *Médée* werden Scenen nicht unterschieden. Im *César* haben nur die an Einzelchoristen verteilten Chorgesänge am Ende der vier ersten Akte Überschriften. In der *Soltane* werden Scenen nicht unterschieden. Im *Aman* dagegen werden bei der Mehrzahl der Scenen am Anfange derselben die in ihnen auftretenden Personen verzeichnet. Eine konsequente Unterscheidung der Scenen findet aber auch bei diesem Stücke nicht statt.

Um eine festere Grundlage für unsere weiteren Untersuchungen zu erlangen, haben wir unter Berücksichtigung der gegebenen Anhaltspunkte eine Einteilung sowohl der Seneca-Tragödien, als auch unserer 6 französischen Stücken vorgenommen und zwar auf Grund des Prinzips der Unterscheidung von Auftritten. Über diese Einteilung orientiert die folgende Tabelle:

Name des Stückes	Anzahl sämtlicher Scenen	Anzahl der Dialogscenen	Anzahl der Zwischenakts-vorträge des Chores
	Seneca-Tragödien		
Hercules furens	12	8	4
Troades	12	8	4
Medea	14	10	4
Phaedra	15	11	4
Oedipus	15	11	4
Thyestes	12	8	4
Agamemnon	13	9	4
Hercules Oetaeus	16	12	4
Octavia	18	15	3
	127	92	35
	Französische Tragödien		
Cléopâtre	10	6	4
Didon	22	18	4
Médée	19	15	4
César	15	11	4
Soltane	19	11	4 (+ 4)[1]
Aman	14	20	4
	109	81	24 (+ 4)

[1]) Die in Klammern beigefügten Scenen bezeichnen die Threnodien

Am schwächsten gegliedert sind unter den Seneca-Tragödien *Hercules furens*, *Troades* und *Thyestes* mit je 12, *Agamemnon* mit 13 Scenen. Am reichsten gegliedert sind *Octavia* mit 18 und *Hercules Oetaeus* mit 16 Scenen. Mittlere Gliederung haben *Phaedra* und *Oedipus* mit je 15, *Medea* mit 14 Scenen.

Die französischen Tragödien sind durchschnittlich stärker gegliedert, als die Seneca-Tragödien. Schwach gegliedert ist nur die *Cléopâtre*; mittlere Gliederung hat *César*; 4 Stücke sind reich gegliedert, reicher als die am reichsten gegliederte Seneca-Tragödie.

Bei den Seneca-Tragödien bestehen nach unserer Einteilung

17	Akte	aus	je	1	Dialogscene,
13	„	„	„	2	Dialogscenen,
11	„	„	„	3	„
4	„	„	„	4	„ .

Wir unterscheiden auf Grund dieser Zusammenstellung

17 sehr ruhig gegliederte Akte,
24 (13+11) Akte von mittlerer Lebhaftigkeit,
4 lebhaft gegliederte Akte.

Bei unseren französischen Tragödien zählen wir

7	Akte	bestehend	aus	je	1	Dialogscene,
6	„	„	„	„	2	Dialogscenen,
12	„	„	„	„	3	„
3	„	„	„	„	4	„
2	„	„	„	„	6	„

also

7 sehr ruhig gegliederte Akte,
18 (6+12) Akte von mittlerer Gliederung,
5 (3+2) „ mit lebhafter „ .

Bei den Seneca-Tragödien ist

Akt	I	7×	ruhig,	2×	mässig,
„	II	1 „	„	8 „	„
„	III	2 „	„	7 „	„

---

der Genien des Mustapha, eine Art von Scenen, die sich nur in der *Soltane* findet.

Akt IV	5× ruhig	4× mässig	
„ V	2 „ „	3 „ „	4× lebhaft

gegliedert.

In den französischen Tragödien ist

Akt I		5× mässig,	1× lebhaft
„ II	2× ruhig,	3 „ „	1 „ „
„ III	2 „ „	3 „ „	1 „ „
„ IV	2 „ „	4 „ „	
„ V	1 „ „	3 „ „	2 „ „ gegliedert.

Während also bei den Seneca-Tragödien der I. Akt meist ruhig ist, ist er in den französischen Tragödien meist mässig gegliedert; auch der IV. Akt ist bei den Seneca-Tragödien öfter ruhig als mässig, bei den französischen Tragödien dagegen öfter mässig als ruhig gegliedert; der V. Akt ist wie bei den Seneca-Tragödien, so auch bei den französischen Stücken verhältnismässig am lebhaftesten gegliedert.

Was den Umfang der Scenen anlangt, so unterscheiden wir in den Seneca-Tragödien kurze bis zu 50, mittlere mit 50 bis 100 und lange mit mehr als 100 Versen. Hiernach ergeben sich

29 kurze Scenen	mit	8 Prozent,	
28 mittlere „	„	23 „	
35 lange „	„	69 „	der Verszeilen.

Um einen äquivalenten Massstab bei der Beurteilung der Scenen der französischen Tragödien anzulegen, unterscheiden wir auf Grund der Voraussetzung, dass zur Wiedergabe von 3 Versen lateinischen Textes im Französischen ca. 4 Verse erforderlich sind[1]), kurze Scenen bis zu 67 Zeilen, mittlere mit 67 bis 133, und lange mit mehr als 133 Versen. Hiernach ergeben sich für unsere französischen Tragödien

38 kurze Scenen	mit	16 Prozent,	
23 mittlere „	„	28 „	
20 lange „	„	56 „	der Verszeilen.

In den Seneca-Tragödien ist also die Zahl der langen

[1]) Diese Voraussetzung beruht auf einer Vergleichung des lateinischen *Agamemnon* mit dessen Übersetzung von Toutain, deren Zeilengehalt zu dem des Originals in dem Verhältnis von 4 : 3 steht.

Scenen grösser als die der kurzen, in den französischen Tragödien die der kurzen grösser als die der langen. Auf letztere entfällt jedoch auch in den französischen Tragödien immer noch weit mehr, als die Hälfte der Verszeilen.

Von den 127 Scenen der Seneca-Tragödien sind

25	mit	11	Prozent	der	Verszeilen	Monologscenen[1])
52	„	48	„	„	„	Zweigespräche
13	„	15	„	„	„	Dreigespräche
2	„	2	„	„	„	Viergespräche
35	„	24	„	„	„	Zwischenaktsvorträge.

Von den 109 Scenen unserer 6 französichen Tragödien sind

25	mit	17	Prozent	der	Verszeilen	Monologscenen
42	„	38	„	„	„	Zweigespräche
11	„	15	„	„	„	Dreigespräche
3	„	6	„	„	„	Viergespräche
24+4	„	22	„	„	„	Zwischenaktsgesänge, bzw. Threnodien.

Wenn wir diese Ergebnisse vergleichen, so finden wir, dass die 6 französischen Dramen ebensoviele Monologscenen haben, wie die 9 Seneca-Tragödien, und dass auf die Monologscenen der ersteren ein noch höherer Prozentsatz von Verszeilen entfällt, als auf die der letzteren. Die Zahl der Zweigespräche ist dagegen in den französischen Stücken eine verhältnismässig geringere als in den Seneca-Tragödien. Auf die Zwischenaktsgesänge der französischen Stücken entfällt so ziemlich derselbe Prozentsatz von Verszeilen, wie auf jene der Seneca-Tragödien.

Besonders charakteristisch sowohl für erstere, als auch für letztere, ist das starke Hervortreten des monologisierenden Elements, welches sich nicht nur in den vielen Monologscenen, sondern auch in den zahlreichen Partien monologisierenden Charakters der Dialogscenen geltend macht.

Wenn wir bei den Seneca-Tragödien Monologscenen bis zu 25 Versen als kurze, solche von 25 bis 50 Verszeilen als

---

[1]) Zu den Monologscenen werden nicht nur diejenigen gerechnet, welche vom Anfang bis zum Ende als Monologe verlaufen, sondern überhaupt alle jene Scenen, in welchen nur eine Person sprechend auftritt.

mittlere und solche mit mehr als 50 Verszeilen als lange bezeichnen, so ergeben sich

8 kurze, 5 mittlere, 12 lange.

Bei einer entsprechenden Unterscheidung der Monologscenen der französischen Tragödien in kurze bis zu 33, mittlere mit 33 bis 67 und lange mit mehr als 67 Versen, ergeben sich

7 kurze, 7 mittlere, 11 lange.

Wie in den Seneca-Tragödien, so überwiegen also auch in den französischen Stücken die langen Monologscenen.

Nicht uninteressant ist es, sich bei der grossen Zahl von Monologscenen über das Vorkommen und über die Art und Weise der Verwendung derselben zu orientieren.

Von den Monologscenen der Seneca-Tragödien finden sich

8 im I., 2 im II., 4 im III., 3 im IV., 8 im V. Akte;

von jenen der französischen Tragödien

6 im I., 5 im II., 4 im III., 5 im IV., 5 im V. Akte.

Während also in den Seneca-Tragödien der I. und der V. Akt besonders reich an Monologscenen sind, finden wir dieselben bei den französischen Tragödien mehr gleichmässig verteilt. Allerdings hat auch hier der I. Akt deren am meisten.

Was die Verwertung der Monologscenen in den Seneca-Tragödien betrifft, so dienen diese den verschiedenartigsten Zwecken. Sie werden 1. zur Einleitung der Tragödien verwendet; von den 9 vollständigen Seneca-Tragödien werden nicht weniger als 7 (H. f., Tr., M., Phae., Ag., H. Oet., Oct.) durch Monologscenen eingeleitet, welche jenen Stücken wohl einen erhabenen Eingang gewähren sollten. Ausser den 7 Fällen, in welchen eine Monologscene zur Einleitung der Tragödie und somit auch zur Einleitung des I. Aktes dient, zählen wir 2. noch weitere 8 Fälle, in welchen Akte mit Monologscenen beginnen (H. f. III, M. IV, Ag. V, Th. V, H. Oet. II, Oct. II, III, V). Wie die Monologscenen zu Beginn des I. Aktes einen erhabenen Eingang des Stückes, so mögen jene anderen einen erhabenen Eingang der späteren Akte bezwecken. Seltener sind 3. Monologscenen am Ende der Tragödien als Beschluss derselben (Oe., H. Oet.) sowie

4. am Ende der Akte (M. IV, Ph. III, Oct. III). Eine besonders häufige Verwendung finden die Monologscenen 5. zur Einführung von Personen, und zwar dienen 4 zur Einführung von Helden, 3 von Gegenspielern, 3 von Vertrauten, 1 eines Mitspielers, 2 von Stimmungsfiguren. Diese Monologscenen dienen, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise zur Charakterisierung der durch sie eingeführten Personen. Eine Reihe von Monologscenen dienen endlich 6. verschiedenen Zwecken. Sie enthalten zum Teil Schilderungen, zum Teil philosophische Erörterungen. Sie verfolgen durch Vorführung von Schattengestalten und sonstigen grausigen Vorgängen den Zweck, starke Wirkungen zu erzielen. Einige dienen zur Charakterisierung, andere sind vorzugsweise dramatischer Natur. Mitunter hat eine solche Scene auch die Aufgabe, eine durch die Zeitverhältnisse der vorausgehenden und der folgenden Scene bedingte Pause auszufüllen.

Ähnliche Verwendung haben die Monologscenen in den französischen Tragödien gefunden. Von den 6 von uns näher untersuchten werden 3 (Cl., C., Am.) durch Monologscenen eingeleitet. Auch sonst sind solche zu Beginn der Akte nicht selten (D. V, M. II, u. III, C. II, Am. II, III, IV, V). Der Zweck der Verwendung dürfte hier derselbe sein, wie bei den Seneca-Tragödien. Wie in diesen finden sich Monologscenen selten am Schluss der Stücke (S.), etwas häufiger dagegen am Ende der vier ersten Akte (D. IV, M. III, IV, Am. I, IV). 10 Monologscenen dienen zur Einführung von Personen und zwar 2 von Helden, 4 von Gegenspielern, 1 eines Mitspielers, 3 von Stimmungsfiguren. Ausserdem dienen die Monologscenen wie in den Seneca-Tragödien verschiedenen anderen Zwecken.

Die Dialogscenen sind sowohl in den Seneca-Tragödien, als auch in unseren 6 französischen Stücken, ausserordentlich schwerfällig. Wir haben, um einen Massstab für die Beurteilung derselben in dieser Beziehung anlegen zu können, bei den Seneca-Tragödien, alle Äusserungen mit mehr als 15 Zeilen und bei den französischen Tragödien in analoger Weise alle Äusserungen mit mehr als 20 Verszeilen zusammengestellt, und sind zu folgenden Resultaten gekommen:

Name des Stückes	Anzahl der Reden mit mehr als 15, bzw. 20 Zeilen	Verszahl dieser Reden
	Seneca-Tragödien	
Hercules furens	18	529
Troades	18	524
Medea	9	311
Phaedra	17	652
Oedipus	10	419
Agamemnon	5	255
Thyestes	18	443
Hercules Oetaeus	28	1082
Octavia	13	345
	136	4560
	Französische Tragödien	
Cléopâtre	20	691
Didon	24	1371
Médée	11	366
César	9	253 1/2
Soltane	21	904
Aman	10	626
	95	4211 1/2

Die 67 hier in Betracht kommenden Scenen der Seneca-Tragödien, die Monologscenen und die Zwischenaktsgesänge also nicht mit inbegriffen, enthalten 136 über 15 Zeilen lange Reden mit 4560 Versen oder 63 Prozent der Zeilen dieser Scenen. Die 56 Dialogscenen unserer 6 französischen Tragödien zählen 95 über 20 Zeilen lange Reden mit zusammen 4211 1/2 Versen oder 58 Prozent der Zeilen dieser Scenen. Der Umfang der langen Reden beträgt also sowohl bei den Seneca-Tragödien, als auch bei unseren französischen Stücken weit mehr, als die Hälfte der Zeilen der Dialogscenen.

Die eben besprochenen Reden sind nicht zum geringsten Teile Monologe, oder haben doch monologisierenden Charakter, und beeinträchtigen dadurch nur noch umsomehr die Lebhaftigkeit des Wechselgesprächs. Das monologisierende Element beschränkt sich aber nicht nur auf die bisher besprochenen Reden grösseren Umfangs, sondern macht sich auch bei den kürzeren Äusserungen geltend, so dass der Cha-

rakter des dramatischen Dialogs nicht selten fast vollständig verloren geht. Besonders häufig finden sich Äusserungen monologisierenden Charakters am Anfange der Scenen. Nicht weniger als 36 der 67 Dialogscenen der Seneca-Tragödien werden durch Monologe eingeleitet. Diese Monologe dienen teilweise ähnlichen Zwecken, wie die Monologscenen: es werden z. B. 20 Akte durch Monologe eingeleitet, 22 Monologe dienen zur Einführung von Personen etc. Ganz ähnlich wie bei den Seneca-Tragödien liegen also die Verhältnisse bei unseren 6 französischen Trauerspielen.

Das starke Hervortreten des monologisierenden Elements hat sowohl bei den Seneca-, als auch bei den französischen Tragödien nicht zum geringsten Teile seinen Grund in der Schwierigkeit, die die Einleitung der Scenen den Verfassern dieser Stücke bot. Sie hatten eigentlich nur zwei Arten der Einleitung in Übung. Entweder tritt von den am Dialog beteiligten Personen zunächst nur eine vor, oder befindet sich von der vorausgehenden Scene her noch auf der Bühne und deklamiert einen Monolog, und dann erst tritt die andere hinzu und beginnt den Dialog; mitunter kommt es auch vor, dass die zweite Person vor dem Beginne des eigentlichen Dialoges auch noch einen Monolog zum besten gibt. Im anderen Falle treten die am Dialoge beteiligten Personen gleichzeitig auf, und der Dialog nimmt alsdann unmittelbar seinen Anfang. Mit diesen beiden Arten der Einleitung wird gewechselt; doch finden wir die erstere häufiger verwendet, als die letztere. Nur ganz ausnahmsweise kommen einige Scenen vor, bei welchen vorauszusetzen ist, dass der Dialog bereits vor dem Betreten der Bühne begonnen hat (z. B. *Octavia* III, 2, *Cléopâtre* I, 2 und III, 1, *Didon* III, 2, *Aman* II, 4 und III, 3). In den französischen Tragödien sind Beispiele dieser Art etwas häufiger.

Während also der Dialog sowohl in den Seneca-, als auch in den französischen Tragödien im allgemeinen ausserordentlich schwerfällig ist, finden sich andererseits doch auch wieder Partien, in welchen Rede und Gegenrede in ganz kurzen Äusserungen von nur je einer Zeile mitunter auch nur je einer Halbzeile in stichomythischer Weise aufeinander

folgen. Für derartige Wortgefechte erwies sich die lateinische Sprache mit ihrer scharfen, prägnanten Ausdrucksweise besonders geeignet. Aber auch unsere französischen Tragödien weisen derartige Partien auf. Wir erinnern an einige Stellen der Scene 2 des I. Aktes uud der Scene 1 des III. Aktes der *Cléopatre*, an Scene 3 des II. Aktes der *Didon* etc. Im allgemeinen sind diese Wortgefechte in den französischen Tragödien weniger entwickelt, als bei Seneca; so insbesondere auch in der *Médée* des La Péruse, trotz der unmittelbaren Vorlage der lateinischen Medea.

Die Scenen, an welchen drei oder gar vier sprechende Personen beteiligt werden, sind überhaupt selten und noch seltener in organischer Weise als Drei- oder Vielgespräche durchgebildet. In der Mehrzahl der Fälle setzen sie sich aus einer Reihe von Monologen und Zweigesprächen zusammen.[1]) In den französischen Stücken sind eigentliche Drei- und Viergespräche vielleicht noch etwas häufiger zu finden, als in den Seneca-Tragödien.

B. Behandlung der Figuren.[2])

In den Seneca-Tragödien schwankt die Zahl der sprechenden Figuren zwischen 5 und 11. Fischer zählt insgesamt 67 Figuren, wobei die der *Phoenissae* nicht mitgerechnet sind, so dass also auf eine Tragödie durchschnittlich ca. 8 Figuren entfallen.

Die *Cléopâtre* hat 8, *Didon* 7, *Médée* 6 (gegen 5 der *Medea* des Seneca), *César* 8, *Soltane* 8, *Aman* 9, der *Agamemnon* Toutain's und wohl auch der Le Duchat's, ebensoviel wie der *Agamemnon* Seneca's 8, *Sophonisba* 14, *Josias* 10, *David combattant* 13, *David triomphant* 16, *David fugitif* ebenfalls 16 Spielfiguren. Die Zahl der Figuren der *Philanire* des *Alexandre* und des *Daire* kennen wir nicht. Die französischen Tragödien sind also mit Ausnahme der *Sophonisba* und der *drei Davidtragödien* fast ebenso figurenarm, wie die Seneca-Tragö-

[1]) Cf. Cloetta, *Beiträge* II, 53 u. Anm. 3; Creizenach, *Geschichte* S. 507.

[2]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 14f.

dien. Die 6 von uns näher untersuchten Tragödien zählen zusammen 46 Figuren, so dass auf eine durchschnittlich ebenfalls ca. 8 treffen.

Fischer stellt fest, dass von den 67 Figuren der Seneca-Tragödien 38 nur in 1, 12 in 2, 12 in 3, 3 in 4, 2 in 5 Akten beschäftigt sind.

Von den 46 Figuren unserer 6 französischen Tragödien sind 12 1-, 25 2-, 6 3-, 1 4-, 2 5-aktig.

Während also in den Seneca-Tragödien die grössere Hälfte der Figuren 1-aktig ist, ist sie in den französischen Stücken 2-aktig. Die Zahl der 3-aktigen Figuren ist in den französischen Dramen etwas geringer, als in den Seneca-Tragödien. Die 4- und 5-aktigen Figuren sind hier wie dort gleich selten.

Bezüglich der Verteilung der Figuren hat Fischer berechnet, dass auf den I. Akt 15, den II. 27, den III. 26, den IV. 23, den V. 29 Figuren treffen.

In unseren 6 französischen Tragödien treffen auf den I. Akt 20, den II. 18, den III. 19, den IV. 19, den V. 18 Figuren.

Bei Seneca schwankt die Zahl der Figuren zwischen 15 und 29, in den 6 französischen Tragödien zwischen 18 und 20; in diesen ist weder der I. Akt so figurenarm, noch der V. so figurenreich, wie die entsprechenden Akte in den Seneca-Tragödien; die Figuren sind vielmehr in den französischen Stücken so ziemlich gleichmässig verteilt.

Eine Eigentümlichkeit der Seneca-Tragödien ist darin zu erblicken, dass Held und Gegenspieler zuweilen gar nicht, oft nur einmal, selten zweimal und meist nur in den späteren Akten zusammengeführt werden. Es treten sich gegenüber:

Hercules	und	Juno			niemals		
„	„	Lycus			„		
Hecuba	„	Pyrrhus			„		
Andromacha	„	Ulixes	in	Akt	III		
Medea	„	Jason	„	„	III	und	V
Phädra	„	Hippolytus	„	„	II		
Ödipus	„	Creon	„	„	II	„	III

Clytämnestra	und	Agamemnon	niemals
„	„	Cassandra	in Akt V
Atreus	„	Thyestes	„ „ III „ V
Dejanira	„	Hercules	niemals
Octavia	„	Nero	„ .

Ähnlich liegen die Verhältnisse in unseren 6 französischen Tragödien. Es treten sich gegenüber:

Cleopatra	und	Octavia	in Akt III
Dido	„	Äneas	„ „ II
Medea	„	Creon	„ „ III
„	„	Jason	„ „ IV und V
Cäsar	„	M. Brutus	niemals
Rose	„	Mustapha	„
Aman	„	Mardochäus	„
„	„	Esther	in Akt V.

Diese Eigentümlichkeit, die zum Teil in der Beschränkung der Dramafabel auf die letzte Phase der Stofffabel begründet sein dürfte, trägt nicht wenig zu dem Mangel an äusserer dramatischer Handlung bei.

Kapitel III.

Komposition im engern Sinne.

A. Die Handlung.[1])

Bei den Seneca-Tragödien ergibt sich, mit Ausnahme des *Oedipus* und des *Hercules furens*, bei welch letzterem von einer dramatischen Handlung überhaupt keine Rede sein kann, die Handlung aus Verwicklung einfacher, im *Oedipus* dagegen aus Entwicklung verworrener Verhältnisse.

Bei unseren 6 französischen Tragödien beruht die Hand-

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 15 ff.

lung, wie bei der Mehrzahl der Seneca-Tragödien, auf Verwicklung ursprünglich einfacher Verhältnisse.

Innerlich begründete Verkettung äusserer Geschehnisse, und sowohl äusserer als innerer organischer Abschluss finden sich nicht im *Oedipus*, in der *Phaedra* noch in der *Medea*. Beim *Thyestes* und beim *Agamemnon* fehlt der innere organische Abschluss; bei den *Troades* und bei der *Octavia* fehlt die innerlich begründete Verkettung der dargestellten Geschehnisse. Der *Hercules Oetaeus* bietet eine sich kreuzende Doppelhandlung, den *Hercules furens* zieht Fischer mit Recht nicht in Betracht.

Bei der *Cléopâtre* stehen die einzelnen äusseren Geschehnisse unter sich in einer Verkettung, welche innerlich einerseits durch die überschwengliche Liebe der Cleopatra zu Antonius, andererseits durch ihren Stolz, der keine Demütigung zu ertragen vermag, begründet ist. Ihren Abschluss findet die Handlung in dem Tode der Cleopatra. Dieser Abschluss ist nicht nur ein äusserer, sondern, insofern Cleopatra ihre überschwängliche Liebe und ihren unbeugsamen Stolz mit dem Tode büsst, auch ein innerer. Bei der *Didon* ist ebenfalls eine innerlich begründete Verkettung der äusseren Geschehnisse in der Liebe der Dido zu Äneas, bzw. in ihrer Verzweiflung über dessen Treulosigkeit gegeben. Einen äusseren Abschluss findet die Handlung mit dem Tode der Dido, eine innere Lösung aber fehlt, insoferne Äneas, der durch seine Treulosigkeit den Tod der Dido herbeigeführt hat, straflos ausgeht. Bei der *Médée* gründet sich die innerliche Verkettung der äusseren Geschehnisse auf die Rachsucht der Medea, bzw. den Wunsch der Gegenpartei, sie los zu werden; ihren äusseren und zugleich inneren Abschluss findet die Tragödie in der Bestrafung Creon's und Jason's durch die Tötung Creon's, seiner Tochter und der Kinder Jason's. Beim *César* beruht die innerliche Verkettung der Ereignisse auf dem Gegensatze der republikanischen und monarchischen Bestrebungen der beiden sich gegenüberstehenden Parteien. Wollten wir die Ermordung Cäsar's als äusseren Abschluss betrachten, so stände der ganze V. Akt ausserhalb des Rahmens der eigentlichen Handlung des Stückes. Nach Grévin's Beurteilung der in dem Stücke behandelten Verhältnisse dürfte die Ermordung

Cäsar's auch gar nicht den Abschluss bilden. Dieser wird freilich auch durch die Schlussscene des V. Aktes, in welcher Antonius die Soldaten Cäsar's zur Bestrafung der Mörder auffordert, nicht wirklich geboten, sondern nur angedeutet. Bei der *Soltane* ist die Verkettung der äusseren Geschehnisse innerlich begründet durch den Wunsch der Sultanin, ihren Stiefsohn zu beseitigen und ihrem eigenen Sohne zur Herrschaft zu verhelfen. Einen äusseren Abschluss findet das Stück in der Tötung des Mustapha; eine innere Lösung, die Bestrafung der Sultanin, fehlt. Im *Aman* ist die Verkettung der Geschehnisse innerlich durch die Rachsucht Aman's begründet; einen äusseren und zugleich inneren Abschluss findet das Stück in der Hinrichtung Aman's. Was also die Gestaltung der Handlung anlangt, so entspricht diese sowohl in unseren französischen Stücken, als auch in den Seneca-Tragödien nicht immer den Anforderungen einer streng korrekten Durchbildung.

Einigen der ersten französischen Tragödien gehen Prologe voraus, die wie bei Shakspere ganz von der Handlung abgelöst sind; so bei der *Cléopâtre* Jodelle's und bei den *drei Davidtragödien* Des Mazures'. Am Ende der drei letzteren finden wir auch je einen nicht zum Stücke selbst gehörigen Epilog.

Dass der I. Akt nur eine handlungslose, vorbereitende Stimmungsscene enthält, wie im *Agamemnon* und im *Thyestes*, kommt bei keiner der 6 näher untersuchten französischen Tragödien vor.

Die Katastrophe wird in den französischen, wie bei den Seneca-Tragödien meist berichtet, zuweilen aber wie dort im Interesse zu erzielender starker Wirkungen ganz oder doch teilweise vor den Augen der Zuschauer zur Darstellung gebracht.

Wie bei Seneca, so finden sich auch in den französischen Tragödien hinsichtlich der Komposition besonders häufig zwei Fehler. Es werden 1. unberechtigte Voraussetzungen gemacht bezüglich der Kenntnis der Verhältnisse der in den Stücken auftretenden Personen. Voraussetzung für vollkommenes Verständnis der Seneca-Tragödien ist umfassende Kenntnis der

antiken Mythologie, Voraussetzung für das Verständnis der Cléopâtre z. B. die Kenntnis der *Biographie des Antonius* von Plutarch. Der 2. Fehler besteht in vorzeitigen, allzu deutlichen Hinweisen auf den Ausgang des Stückes, durch welche das Interesse oder doch die Spannung des Zuschauers, bzw. Lesers beeinträchtigt werden muss. Dieser Fehler findet sich besonders häufig in den französischen Tragödien.

B. Die Charaktere.[1])

Die Handlung unserer 6 näher untersuchten französischen Tragödien beruht auf dem Gegensatze von

Cleopatra	und	Octavian
Dido	„	Äneas
Medea	„	Creon
„	„	Jason
Cäsar	„	M. Brutus
Rose	„	Mustapha
Aman	„	Mardochäus
„	„	Esther.

Erscheint es berechtigt, Creon und Esther ebenfalls als Gegenspieler zu betrachten? Bei Seneca ist Creon nur Mitspieler, das Vorgehen Creon's gegen Medea ist nur Nebenhandlung; der Befehl der Ausweisung ist bereits vor Beginn des Stückes ergangen, und Medea scheint die Härte desselben bei weitem nicht so sehr zu empfinden, wie bei La Péruse; deshalb richten sich ihr Hass und ihre Rache auch in erster Linie gegen Jason; Creon wird nur mit diesem getroffen. Bei La Péruse erfolgt die Ausweisung im I. Akte des Stückes selbst, die Amme erkundigt sich genau nach dem Urheber des Ausweisungsbefehles, stellt fest, dass dieser von Creon ausgegangen ist, der Erzieher bezeichnet dem Chore gegenüber den Ausweisungsbefehl als das zweite Hauptmotiv für Medea's Raserei; diese selbst bezeichnet wiederholt Creon und Jason als ihre Feinde, an denen sie sich rächen will. Auch wird der Untergang Creon's und seines Hauses viel ausführlicher berichtet, als bei Seneca. Esther, in der man vielleicht nur

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 18 ff.

eine Mitspielerin zu erblicken geneigt sein könnte, wird zur Gegenspielerin dadurch, dass sie die Sache des Mardochäus und ihrer übrigen Stammesgenossen vollständig zu der ihrigen macht.

Wir haben also immer nur 1 Helden, in 4 Fällen nur 1 Gegenspieler, in 2 Fällen (M. u. Am.) deren je 2.

In *Cléopâtre, Didon, Médée, César, Soltane* und *Aman* ist der, bzw. sind die Gegenspieler der angreifende Teil, in den beiden letzten Stücken freilich mehr passiv, insofern der Streit von Seite des Mustapha und des Mardochäus weniger bewusst und persönlich geführt wird.

Von den Helden sind 2 5aktig (Medea, Aman), 1 ist 4-aktig (Dido), 2 sind 3-aktig (Cleopatra, Rose), 1 ist 2-aktig (Cäsar). Von den Gegenspielern sind 2 3-aktig (Äneas, Mardochäus), 5 2-aktig (Octavian, Jason, M. Brutus, Mustapha, Esther), 1 ist 1-aktig (Creon).

Bezüglich der Helden und Gegenspieler liegen also die Verhältnisse in den französischen Stücken ähnlich, wie bei den Seneca-Tragödien.

In den 6 französischen Stücken figurieren als Vertraute

der Cleopatra:	Eras und Charmium
des Octavian:	Agrippa und Proculejus
der Dido:	Anna
der Anna:	Barce
des Äneas:	Achates
der Medea:	die Amme
des Cäsar:	Antonius
der Calpurnia:	die Amme
der Rose:	Sirene
des Mustapha:	der Sophe
des Aman:	der Eunuch und Zarasse.

Es haben also nicht nur Helden, sondern auch Gegenspieler (Octavian, Äneas, Mustapha), eine Vertraute (Anna) und eine Mitspielerin (Calpurnia) Vertraute bei sich. In den Seneca-Tragödien kommt es nur je einmal vor, dass ein Gegenspieler (Nero), bzw. ein Mitspieler (Poppäa) einen Vertrauten hat. Dass einer Person 2 Vertraute beigegeben sind, kommt in den Seneca-Tragödien zweimal (Clytämnestra mit

Nutrix und Ägysthus, Hercules mit Alcmena und Hyllus), in unseren 6 französischen Tragödien dreimal, also thatsächlich und verhältnismässig öfter, als in jenen vor. Frauen sind nur solche als Vertraute beigegeben in 3 Fällen eine Amme, und zwar einmal benannt (Barce), in 2 Fällen Damen vom Hofstaate der Cleopatra, bzw. der Sultanin, einmal die Schwester der Heldin (Anna), Untergebene mit einer einzigen Ausnahme. Die Amme ist nicht so oft vertreten, wie in den Seneca-Tragödien; doch spielen die anderen weiblichen Vertrauten mit Ausnahme von Anna und Zarasse ungefähr dieselbe Rolle. Zarasse ist dem Aman beigegeben, im übrigen haben die Männer nur männliche Vertraute.

Die Aufgaben der Vertrauten sind in den französischen Tragödien dieselben, wie in den Seneca-Tragödien. Sie geben, wie Fischer erwähnt, den Personen, welchen sie beigegeben sind, Gelegenheit, sich über ihre Gefühle, Anschauungen und Absichten auszusprechen und finden deshalb besonders häufig in lyrischen Scenen Verwendung; sie sind ferner Berater und Helfer. Aber damit ist ihre Thätigkeit noch nicht erschöpft: häufig sind sie Träger von Berichten und Schilderungen und haben auch Berichte entgegenzunehmen.

Die Vertrauten der französischen Tragödien sind dreimal 1-aktig, neunmal 2-aktig, zweimal 3-aktig, spielen also wenigstens scheinbar eine etwas wichtigere Rolle, als die Vertrauten der Seneca-Tragödien, welche sechsmal 1-aktig, viermal 2-aktig, dreimal 3-aktig, einmal 4-aktig sind.

Bezüglich des in der Soltane vorkommenden Vertrauten *(le Sophe)* haben wir noch folgendes zu bemerken. Nach Ebert ist dieser Vertraute *„der persische Herrscher, mit welchem in dem Stück wie in der Geschichte Mustapha des Komplotts angeklagt wird“*.[1]) Diese Ansicht kann aus verschiedenen Gründen nicht als richtig erachtet werden. Nach Venema[2]) ist der *Sophe* ein mit Mustapha befreundeter Mollha[3]), von dem nach Venema's Ausführungen auch in der Geschichte die Rede zu sein scheint.

---

[1]) *Entwicklungsgeschichte* S. 136, Anm.

[2]) Bounin, *La Soltane* S. 3f. u. 4f.

[3]) *Mollha* ist ein Titel, welcher bei den Türken und Persern den Kadis gewisser für den Islam bedeutender Städte gegeben wird.



Diese Anschauung Venema's dürfte jedenfalls viel mehr für sich haben, als die Ebert's; denn der Ausdruck *sofi* oder *sophi* wurde früher nicht nur als Titel der persischen Herrscher gebraucht, sondern bezeichnete auch einen Anhänger einer mohamedanischen pantheistischen Sekte. Die Form *Sophe* aber ist vielleicht unter dem Einflusse des Wortes *philosophe* entstanden.

Mitspieler sind in

Cléopâtre	Seleucus	(1-aktig)
Didon	Ascanius	(1- „)
	Palinurus	(1- „)
César	Cassius	(2- „)
	D. Brutus	(3- „)
	Calpurnia	(2- „)
Soltane	Rustan	(2- „)
	der Sultan	(2- „)
Aman	Assuerus	(2- „)
	Harbona	(2- „)

Die Thätigkeit der Mitspieler ist also in den französischen Stücke eine etwas grössere, als in den Seneca-Tragödien.

An Nebenfiguren finden sich in den französischen Tragödien 4 Boten (1 in der *Médée*, 1 im *César*, 1 namens Arathäus im *Aman*, 1 Herold in der *Soltane*); 2 derselben sind 2-aktig. Stimmungsfiguren sind der Antoniusschatten in der *Cléopâtre*, der Erzieher in der *Médée*, Simeon im *Aman*, letzterer 2-aktig. Die im letzten Akte der *Soltane* auftretenden Eunuchen sind als eine Gruppe technischer Hilfsfiguren zu betrachten. Nebenfiguren sind also, wie in den Seneca-Tragödien so auch hier ziemlich spärlich vertreten.

Es erübrigt nun noch, einiges über die Zusammensetzung des Chores mitzuteilen, worüber wir bei Fischer nur wenig erfahren.

In den Personenverzeichnissen der Ausgabe Leo's wird der Chor, abgesehen von zwei Fällen, in welchen mit *Chorvs duplex* auf die Verwendung eines Doppelchores hingewiesen wird, nur als *Chorvs* bezeichnet. In der Ausgabe von 1505 sind Personenverzeichnisse nicht enthalten. In den Verzeichnissen der Ausgabe von Delrio findet sich in der Mehrzahl

der Fälle nur die Bezeichnung *Chorus*; in den Verzeichnissen zum *Hercules Oetaeus* und den *Troades (Troas)* wird ein *Chorus mulierum* erwähnt; in dem Verzeichnisse zum *Hercules furens* wird der Chor gar nicht genannt. In den von Leo in seinen Noten verzeichneten Scenenüberschriften figuriert der Chor ebenfalls meistens nur als *Chorvs*; nur in 5 Fällen finden wir nähere Bezeichnungen des Chores (*Chorvs Troadvm* für Tr. I, 2, *Chorvs Gressae* für Phae. I, 3, *Chorvs Thebanorvm* für Oed. I, 2, *Chorus Iliadum* für Ag. III, 2, *chorus Romanorum* für Oct. I, 4), die jedoch mit Ausnahme der letzteren aus dem *Etruscus* und dem *Thuaneus* und nicht aus Handschriften der interpolierten Familie stammen. In den Scenenüberschriften der Ausgabe von 1505 finden sich folgende nähere Bezeichnungen des Chores: *Chor. mulier.* (für Tr. I, 2), *Chorus Troianorum* (für Tr. III, 2) *Corhus græcorum* (für Ag. IV, 2), *Corhus mulierum æchalicarum* (für H. Oet. I, 2), *Chorus mulierum* (für H. Oet. II, 2), *Corhus romanorum* (für Oct. I, 4); in der Ausgabe von 1575 die folgenden: *Chorvs Mvlierum* (für Tr. I, 2), *Chorvs Graecorvm* (für Ag. IV, 2), *Chorvs Romanorvm* (für Oct. II, 5).

Was die Bezeichnung des Chores in den 6 näher untersuchten französischen Tragödien anlangt, so wird er in dem Personenverzeichnisse der *Cléopâtre* und bei seinem ersten Auftreten in diesem Stücke *chœur des femmes Alexandrines* genannt. In dem Personenverzeichnisse der *Didon* werden 2 Chöre erwähnt: *Le Chœur des Troyens* und *Le Chœur des Pheniciennes;* der am Ende des I. Akts auftretende Chor ist, wie ausdrücklich bemerkt wird, der erstgenannte; der am Anfang des II. Akts verwendete, der zweite; in der Folge wird aber nicht mehr angegeben, welcher der beiden Chöre zur Verwendung kommt. Für den Chor der *Médée* wird nur die Bezeichnung *Le Chœvr* gebraucht. In dem Verzeichnisse der *Entreparleurs* des César lesen wir *La troupe des soldats de César;* dieselbe Bezeichnung wird auch einmal im Stücke selbst gebraucht. Zu dem Ausdrucke *La trovpe*, in dem Personenverzeichnisse des *Aman* wird bemerkt: «*La Trovpe doibt estre des Damoiselles et filles seruantes de la Royne Esther*». Die Überschrift des Zwischenaktsgesanges I lautet: «*Le Chant de la Trovpe des Filles*

d'Esther». In der Soltane wird nur die Bezeichnung *Le chœur* gebraucht.

Die Personenverzeichnisse und Scenenüberschriften der Seneca-Tragödien geben nur in einigen Fällen Aufschlüsse über die Zusammensetzung des Chores. Äusserungen des Chores selbst, sowie Äusserungen anderer Personen müssen deshalb, wenn möglich, in zweifelhaften Fällen zur Feststellung der Zusammensetzung des Chores herangezogen werden.

Für die Beurteilung der Zusammensetzung des Chores des *Hercules furens* finden sich keinerlei zuverlässige Anhaltspunkte. Er dürfte sich, da das Stück zu Theben spielt, aus Angehörigen des thebanischen Volkes rekrutieren; ob aus Frauen oder aus Männern, ist nicht zu entscheiden. Der Chor der *Troades* setzt sich, wie aus Bezeichnungen desselben in Personenverzeichnissen und Scenenüberschriften, sowie aus verschiedenen Stellen des Textes hervorgeht, aus trojanischen Frauen zusammen. Die *Medea* spielt in Corinth. Es ist, da anderweitige Anhaltspunkte über die Zusammensetzung des Chores fehlen, deshalb wohl anzunehmen, dass sich der Chor aus Angehörigen des corinthischen Volkes rekrutiert. Die *Phaedra* spielt in Athen; gleichwohl setzt sich der Chor nicht aus Angehörigen des athenischen Volkes zusammen, sondern, wie aus der Überschrift des I. Zwischenaktsgesanges im Etruscus und auch aus Stellen des Textes hervorgeht, aus Creterinnen, Frauen aus dem Heimatlande der Phädra. Am Ende des II. Aktes ruft zwar die Amme „*Adeste, Athenae! fida famulorum manus fer opem!*" Man könnte deshalb glauben, der Chor setze sich in diesem Akte aus athenischem Volke zusammen. Da indes eines Doppelchores in diesem Stücke keine Erwähnung geschieht, müssen wir annehmen, dass die *Athenae* ebenso wie die *fida famulorum manus* lediglich Statisten sind. Der Chor des *Ödipus* wird in der Scenenüberschrift des II. Aktes sowohl im Etruscus als auch im Thuaneus als *Chorvs Thebanorum* bezeichnet, setzt sich also aus Bürgern Thebens zusammen. Für den *Agamemnon* verzeichnet Leo in dem Personenverzeichnisse zu diesem Stücke einen *Chorvs duplex*. Als Überschrift des Zwischenakts III finden wir im Etruscus *Chorus Iliadum*, als Überschrift des Zwischen-

aktsgesanges IV in den Ausgaben von 1505 und 1575 dagegen *Corhus græcorum*, bzw. *Chorvs Græcorvm* verzeichnet. Dass der Chor am Ende des III. Aktes aus gefangenen Trojanerinnen gebildet ist, geht auch aus mehreren seiner Äusserungen hervor. Der Chor im I. und II. Akte ist jedenfalls derselbe, wie im IV. Akte. Für die Zusammensetzung des Chores des *Thyestes* sind Anhaltspunkte nicht vorhanden. Auch für den *Hercules Oetaeus* verzeichnet Leo einen *Choros duplex*. In dem Personenverzeichnisse der Ausgabe von Delrio finden wir einen *Chorus mulierum*. Als Überschrift des Zwischenaktsvortrags I lesen wir in der Ausgabe von 1505 *Corhus mulierum œchalicarum*, als solche des Zwischenaktsvortrags II lediglich *Chorus mulierum*. Der Chor des II. Aktes und wohl ebenso die Chöre der folgenden Akte bestehen, wie aus einer Stelle am Ende des dialogisierten Teiles des II. Aktes hervorgeht, aus Frauen von Calydon in Ätolien, den Jugendgefährtinnen der Dejanira. Bezüglich der *Octavia* ist bei Leo von einem Doppelchore keine Rede. Auch aus den Überschriften einiger Zwischenaktsgesänge in den verschiedenen Handschriften und Ausgaben geht lediglich hervor, dass der Chor sich aus Römern rekrutiert. Es ist das auch in allen Fällen richtig, nur gehören diese Römer nicht immer derselben Partei an; denn wie aus dem Inhalte ersichtlich, nimmt der Chor in den Akten I, III und V für Octavia, in Akt IV dagegen für Poppäa Stellung, so dass wir es also auch bei diesem Stücke mit einem Doppelchore zu thun haben dürften. [1]) Seneca verwendet also je einen Männerchor in *Oedipus*, *Agamemnon* (I, II, IV), *Octavia* (I, III, V), *Octavia* IV; je einen Frauenchor in *Troades*, *Phaedra*, *Agamemnon* (III), *Hercules Octaeus* (I), *Hercules Oetaeus* (II—V); Chöre, bei denen nicht zu entscheiden ist, ob sie sich aus Männern oder Frauen rekrutieren, in *Hercules furens*, *Medea*, *Thyestes*. Die Frauenchöre finden also eine etwas häufigere Verwendung, als die Männerchöre.

---

[1]) Auf den Wechsel des Chores in der Octavia haben auch schon Ribbeck (*Geschichte* III, 85), Cloetta (*Beiträge* II, 144) und Creizenach (*Geschichte* S. 520) aufmerksam gemacht.

Über die Zusammensetzung der Chöre der *Cléopâtre*, des *César* und des *Aman* besteht kein Zweifel. Von den beiden Chören der *Didon* wird der eine, bestehend aus Trojanern aus dem Gefolge des Äneas im I. und III. Akt, der andere, gebildet aus Phönizierinnen aus dem Gefolge der Dido, in den Akten II, IV und V verwendet. Der Chor der *Médée* wird von dem Erzieher mit *Dames* angeredet. Hieraus ist zu entnehmen, dass er sich aus Frauen und zwar, nachdem wir als Schauplatz der Handlung Corinth zu betrachten haben, aus corinthischen Frauen zusammensetzt. Zu beachten ist, dass derselbe, während er bei Seneca durchweg eine Medea feindliche Haltung beobachtet, bei La Péruse sowohl im I. Akte als auch in der Scene 1 des II. Aktes für Medea Partei nimmt und ihr trauriges Schicksal beklagt. Erst im Schlussgesange des II. Aktes verwandelt sich die Teilnahme für Medea in Misstrauen gegen sie. Für die *Soltane* sind infolge des Wechsels des Schauplatzes wenigstens zwei verschiedene Chöre anzunehmen. Die Verse 1837 ff. lassen auf die Verwendung eines Frauenchores schliessen. 5 Frauenchören stehen 2 Männerchöre gegenüber; ein 6. Frauenchor ist mit grosser Wahrscheinlichkeit für die *Soltane* anzunehmen; die Zusammensetzung des zweiten Chores dieses Stückes ist nicht bekannt. Frauenchöre finden also in unseren 6 französischen Tragödien eine noch häufigere Verwendung als in den Seneca-Tragödien.

Besonders zu beachten sind die Fälle, in welchen ein Wechsel des Chores eintritt, im *Agamemnon*, im *Hercules Oetaeus* und in der *Octavia*. In den beiden ersten Stücken bringt der heimkehrende Sieger, Agamemnon, bzw. Hercules, aus der von ihm eroberten Stadt, Troja, bzw. Öchalia, eine Schar gefangener Frauen mit. Der Chor der Trojanerinnen mit Priamus' Tochter Cassandra an der Spitze tritt im III. Akte an die Stelle des Chores der Griechen, welcher die Lieder am Ende des I., II. und IV. Aktes singt. Der Chor der Frauen von Öchalia mit Jola, der Tochter des Königs Eurytus, erscheint am Ende des I. Aktes und wird in den folgenden Akten von dem Chore der Frauen der Dejanira abgelöst.

Bezüglich des Chores der *Octavia* bemerkt Ribbeck,[1]) dass er im I. und im III. Akte für die Titelheldin Partei nimmt, im weiteren Verlaufe des Stückes aber seine Gesinnung ändert, oder dass ein anderer Chor an seine Stelle tritt; bezüglich der Haltung des Chores im V. Akte spricht er von der Beobachtung einer Octavia wohlwollenden Neutralität. Davon, dass der Chor im IV. Akte lediglich seine Gesinnung ändert, kann indessen keine Rede sein; dass wir es mit zwei verschiedenen Chören zu thun haben, ist nicht nur aus der scharf hervortretenden Stellungnahme für Octavia, bzw. für Poppäa ersichtlich, sondern geht vor allem daraus hervor, dass der Chor des IV. Aktes erst durch den Boten Kunde von dem Volksaufstande erhält und sich nach dem Zwecke desselben erkundigt, während doch jener des III. Aktes den Aufstand zu inscenieren selbst beschlossen hatte.

Wie verhält es sich mit dem Wechsel des Chores in den französischen Tragödien? — Ein solcher tritt ein in der *Didon* und in der *Soltane*, für welch letztere wenigstens zwei verschiedene Chöre anzunehmen sind. Zwei Chöre sind ferner erforderlich für die beiden *Agamemnon* und für den *David combattant*, drei für den *Josias*. Morf's Bemerkung, dass eine Teilung des Chores in zwei Lager von der Renaissancetragik zur Regel erhoben wurde[2]), entspricht den thatsächlichen Verhältnissen nicht.

Kapitel IV.

Poetische Elemente.

Fischer[3]) führt sehr richtig aus, dass in den Seneca-Tragödien nicht so sehr die stoffliche Handlung selbst, als

[1]) *Geschichte* III, 77 und 84 ff.
[2]) *Geschichte* S. 203.
[3]) *Zur Kunstentwicklung* S. 3 f.

vielmehr das Verhalten der Personen zu eben geschehenen oder bald bevorstehenden Ereignissen geschildert wird, dass also die Personen entweder Pläne schmieden, um erwünschte Ereignisse herbeizuführen und gefürchtete abzuwenden, oder dass sie ihrer Stimmung über vollzogene Ereignisse Ausdruck geben; dass die Personen die Bühne meist schon in den Stimmungen und mit den Entschlüssen betreten, welche die Scene ausfüllen, dass dagegen verhältnismässig nur selten innerhalb der Scène infolge sich abspielender Vorgänge eine neue Stimmung erzeugt oder ein Entschluss veranlasst wird. Als Folge dieser Art der Darstellung wird ein sehr starkes Hervortreten des epischen und des lyrischen Elements gegenüber dem dramatischen bezeichnet.

Diese Äusserungen Fischer's über die Art der Darstellung in den Seneca-Tragödien treffen in der Hauptsache auch bei den von uns näher untersuchten französischen Tragödien zu. Die Folge hievon ist hier wie bei jenen eine Gleichförmigkeit der Scenen, die wie dort in epische, lyrische und dramatische unterschieden werden können.

Da Fischer nur teilweise angibt, welche Scenen er als epische, lyrische und dramatische betrachtet, ist es verhältnismässig schwierig, die Richtigkeit seiner Ausführungen zu prüfen. Wir sind jedoch, soweit wir die Unterscheidung dieser drei Gruppen von Scenen selbständig vorgenommen haben, zu Resultaten gekommen, die mit denen Fischer's nahezu übereinstimmen.

A. Epische Scenen.[1])

Die Seneca-Tragödien enthalten nach Fischer[2]) 19, nach unserer Rechnung 22 epische Scenen. Von den französischen Tragödien zählt die *Cléopâtre* 1, die *Didon* 2, die *Médée* 2, *César* 1, die *Soltane* 1 und *Aman* 3 epische Scenen. Diese 6

[1]) Die Untersuchungen dieses sowie die der beiden folgenden Abschnitte über die lyrischen und über die dramatischen Scenen beziehen sich ausser auf die *Seneca-Tragödien* zunächst nur auf die *Cléopâtre*, die *Didon*, die *Médée*, den *César*, die *Soltane* und den *Aman*. Für die beiden französischen *Agamemnon* gilt dasselbe wie für das gleichnamige Stück Seneca's.

[2]) *Zur Kunstentwicklung* S. 4 ff.

Tragödien zusammen haben also 10 epische Scenen, verhältnismässig also etwas weniger, als die Seneca-Tragödien. Der *Aman* ist von den französischen Tragödien episch am stärksten belastet.

Von den epischen Scenen der Seneca-Tragödien dienen 17 vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung; und zwar berichten 8 über die Katastrophe. 9 über während des Stückes oder auch vor Beginn desselben eingetretene Ereignisse. 5 andere Scenen dagegen beschäftigen sich mit Stimmungen, bzw. mit dem Vorleben von Personen, dienen also vorzugsweise zur Charakterisierung.

Von den 10 epischen Scenen unserer französischen Tragödien berichten 5 über die Katastrophe, 3 über Ereignisse, welche während, bzw. vor Beginn des Stückes eingetreten sind, 2 über Stimmungen, bzw. das Vorleben von Personen. Es dienen also 8 vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung, 2 zur Charakterisierung von Personen.

Was die Träger der Berichte betrifft, so haben wir zu Fischer's Ausführungen zu bemerken, dass im V. Akte des *Hercules Oetaeus* nach der Handschrift der interpolierten Familie nicht ein Nuntius, sondern Philoctetes den Bericht erstattet. Unrichtig ist, dass als Träger des Berichts im Akt IV der *Octavia* nicht Poppäa, sondern die Nutrix verzeichnet wird.

Folgende Tabelle mag über die Verwendung der Figuren als Träger und Empfänger der Berichte in den Seneca-Tragödien orientieren:

Es figuriert:

als Träger	8mal	ein Bote (6mal ohne Namen, 2mal mit Namen)
	7mal	ein Vertrauter (4mal die Amme, 3mal ein anderer Vertrauter)
	7mal	eine andere Spielfigur
als Empfänger	10mal	der Chor (7mal ausdrücklich erwähnt, 3mal nicht besonders erwähnt)
	12mal	eine Spielfigur

Für unsere 6 französischen Tragödien gestaltet sich diese Tabelle wie folgt. Es figuriert:

als Träger	2 mal	ein Bote (ohne Namen)
	2 mal	ein Vertrauter (1 mal eine Amme mit Namen, 1 mal ein anderer Vertrauter)
	4 mal	eine andere Spielfigur
	2 mal	der Chor
als Empfänger	5 mal	der Chor
	5 mal	eine Spielfigur

Als Träger des Berichts tritt also in den Seneca-Tragödien am häufigsten ein Bote auf, nächst diesem ein Vertrauter; der Chor kommt als Träger eines Berichtes nicht vor. In den französischen Tragödien wird der Bote und der Vertraute verhältnismässig etwas seltener, als Träger verwendet; dafür tritt als solcher in zwei Fällen der Chor ein. Als Empfänger figuriert sowohl in den Seneca-Tragödien als auch in den französischen Tragödien in ungefähr der Hälfte der Fälle der Chor.

Von den 8 Scenen der Seneca-Tragödien, welche über die Katastrophe berichten, finden sich

3 im IV. und 5 im V. Akte;

von den 9 anderen Scenen, die vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung dienen,

2 im II., 5 im III., 2 im IV. Akte;

von den 5 Scenen, welche vorzugsweise zur Charakterisierung dienen,

2 im II., 2 im III., 1 im IV. Akte.

In unseren französischen Tragödien finden sich von den Scenen der ersten Gruppe

1 im IV. und 4 im V. Akte,

von denen der zweiten Gruppe

1 im I., 1 im II., 1 im V. Akte,

von denen der dritten Gruppe

1 im III. und 1 im IV. Akte.

In den Seneca-Tragödien sind die Scenen der zweiten und dritten Gruppe auf die Akte II, III, und IV beschränkt; in dreien unserer französischen Tragödien findet sich je eine solche Scene im I., bzw. noch im V. Akte.

Die Berichte unserer französischen Stücke weisen ähnlichen Inhalt auf wie die der Seneca-Tragödien. Sie han-

deln vom Selbstmorde der Kleopatra und ihrer Frauen, vom Selbstmorde der Dido, von der Tötung der Glauke und Kreos durch der Medea Giftgeschenke, von der Ermordung Cäsars, von der Hinrichtung des Aman, von der Stimmung der Dido, von dem Traum des Mustapha, von der Ehrung des Mardochäus, von der Verstossung der Vasthi und der Erhebung der Esther. Auch die Gründe für diese Art der beschreibenden Darstellung dürften so ziemlich dieselben sein, wie bei den epischen Scenen der Seneca-Tragödien.

Was die Ausführung der Berichte der Seneca-Tragödien anlangt, so hat sie nur wenig mit jener der Berichte der griechischen Tragödien gemein.[1]) Von den Berichten der Seneca-Tragödien tragen 3 ausschliesslich monologisierenden Charakter, das heisst, es findet weder zu Anfang des Berichts, noch während desselben, noch auch am Ende desselben ein Wechselgespräch zwischen dem Träger und dem Empfänger statt. Zehn andere Berichte tragen vorzugsweise monologisierenden Charakter; es findet am Anfang oder am Ende des Berichts, oder auch in beiden Fällen ein Wechselgespräch zwischen dem Träger und dem Empfänger statt, der eigentliche Bericht aber wird nicht durch Äusserungen des Empfängers unterbrochen. Vier weitere Berichte werden zwar einige Male durch Zwischenäusserungen des Empfängers unterbrochen; aber diese Äusserungen sind so selten und so kurz, die einzelnen Teile der Berichte dagegen noch so umfangreich, dass der Charakter des Dialogs immer noch nur wenig hervortritt. Nur 5 der epischen Scenen der Seneca-Tragödien können als regelrechte Dialogscenen bezeichnet werden.

Die Mehrzahl der epischen Scenen der französischen Tragödien ist nach dem Muster derjenigen der zweiten, der zahlreichsten Gruppe, der Seneca-Tragödien konstruiert, d. h. ein Wechselgespräch beginnt und beschliesst den Bericht, der im übrigen vorzugsweise monologisierenden Charakter trägt. Unterbrechungen des Berichtes durch Äusserungen des Empfängers finden sich nur in einem einzigen Falle.

---

[1]) Cf. Freytag, *Die Technik* S. 125f.

An dieser Stelle möchten wir auf eine allerdings schon mehr die rhetorische Seite der Ausführung betreffende Eigentümlichkeit hinweisen, die ebenfalls Seneca und unseren französischen Autoren gemein ist. Es ist dies die Verwendung von Äusserungen dritter Personen in direkter Rede. Wir finden solche in 12 der epischen Scenen Seneca's und in 6 solcher unserer französischen Autoren.

Nach Fischer ist in den Seneca-Tragödien nur 2 mal ein Bericht als Triebfeder der Handlung in eine andere Scene eingesetzt, also dramatisch verwendet, nämlich im III. Akte des *Oedipus* Creon's Bericht über die Beschwörung des Lajusschattens und im III. Akte des *Hercules Oetaeus* des Hyllus' Bericht über Hercules' Todesringen. Wir glauben diesen Fällen noch zwei weitere hinzufügen zu sollen. Andromacha erzählt im III. Akte der *Troades* von der Erscheinung des Hectorschattens und fasst im weiteren Verlaufe der Scene den Entschluss, den Astyanax im Grabmale Hectors zu verbergen. Des Hyllus Erzählung von dem Tode der Dejanira in Akt IV. des *Hercules Oetaeus* lässt Hercules zur Erkenntnis gelangen, dass nun das Orakel in Erfüllung geht, welches ihm einst den Tod durch einen unter seinen Streichen gefallenen Feind geweissagt hat, und veranlasst ihn, mit dem Leben abzuschliessen.

Auch in unseren französischen Tragödien finden die Berichte meist keine dramatische Verwendung. Von einer solchen kann vielleicht bezüglich des Berichtes des Aman über die Ehrung des Mardochäus in Akt I des *Aman* die Rede sein. Aman gerät nämlich infolge der Erzählung der ihm durch die Ehrung des Mardochäus zugefügten Kränkung so sehr ausser sich, dass er den Entschluss fasst, unter allen Umständen an Mardochäus Rache zu nehmen. Eine dramatische Verwendung dürfte ferner die Erzählung des Mustapha von seinem Traume in Akt V der *Soltane* gefunden haben. Diese Erzählung veranlasst den Sophe, der Absicht Mustapha's, sich zum Sultan zu begeben, entgegenzutreten.

Auf die epischen Scenen der Seneca-Tragödien entfällt nach Fischer ein starkes Fünftel des Zeilengehalts der Dramen, exkl. des Chores. Wir haben bei Berücksichtigung der Chöre

ein gutes Sechstel der Verszeilen der Dramen für die epischen Scenen berechnet.

Auf die epischen Scenen unserer sechs französischen Tragödien entfällt nicht ganz ein Zehntel des Zeilengehalts derselben. Unsere 6 französischen Tragödien sind also nicht nur hinsichtlich der Anzahl, sondern auch hinsichtlich des Umfangs etwas weniger episch gestaltet als die Seneca-Tragödien Der *Aman* ist auch hinsichtlich des Zeilengehalts die am stärksten episch belastete der 6 Tragödien.

B. Lyrische Scenen.[1])

Lyrische Scenen zählt Fischer in den Seneca-Tragödien 35. Wir haben für die *Cléopâtre* 4, für die *Didon* 9, für die *Médée* 6, für den *César* 5, für die *Soltane* 3 und für den *Aman* deren 8, für die 6 Stücke zusammen also ebenfalls 35 gezählt. Das lyrische Element tritt demnach in unseren französischen Stücken noch viel stärker hervor als in den Seneca-Tragödien. Am stärksten lyrisch belastet sind die *Didon* und der *Aman*.

Was die Verteilung der lyrischen Scenen auf die Akte betrifft, so hat Fischer gezeigt, dass in den Seneca-Tragödien auf den I. und den V. Akt mehr als doppelt so viel lyrische Scenen treffen, als auf die drei anderen Akte.

In unseren 6 französischen Tragödien ist die Verteilung der lyrischen Scenen auf die Akte eine etwas andere. Der I. Akt ist mit 12 der am reichsten ausgestattete, der V. aber weist mit nur 4 die geringste Zahl derselben auf; die übrigen lyrischen Scenen sind so verteilt, dass auf den II. und IV. Akt je 7, auf den III. 5 treffen.

Was die Form der lyrischen Scenen der Seneca-Tragödien betrifft, so sind nach Fischer 21 Monologscenen, 12 Zweigespräche, 2 Dreigespräche.

In unseren 6 französischen Tragödien zählen wir unter den 35 lyrischen Scenen 19 Monologscenen, 12 Zweigespräche, 3 Dreigespräche und 1 Scene, an welcher ausser 3 sprechenden Spielfiguren auch noch der Chor beteiligt ist. Die Mo-

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 7f.

nologscenen sind weitaus am häufigsten in der Didon (5) und im Aman (7).

Auf die lyrischen Scenen der Seneca-Tragödien entfallen nach Fischer's Angaben, bei denen die auf die Chöre treffenden Partien wieder nicht in Betracht gekommen sein dürften, fast ein Drittel des Zeilengehalts der Dramen.

Die lyrischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien zählen etwas mehr, als ein Drittel des Gesamtzeilengehalts derselben. Diese 6 Tragödien sind also auch hinsichtlich des Umfangs der Scenen lyrisch stärker belastet als die Seneca-Tragödien, am stärksten unter ihnen auch in dieser Beziehung *Didon* und *Aman*.

C. Dramatische Scenen.[1])

Solcher zählt Fischer in den *Seneca-Tragödien* 46.

Die *Cléopâtre* enthält 1 dramatische Scene, *Didon* 7, *Médée César* 5, *Soltane* 7, *Aman* 9; alle 6 Stücke zusammen zählen also 36. Sehr wenig dramatisch erscheint nach dieser Zusammenstellung die *Cléopâtre*. Das hat seinen Grund darin, dass infolge der geringen Scenenzahl die verschiedenen Elemente weniger scharf von einander geschieden werden, als in den anderen Stücken, und dass in der Mehrzahl der Scenen, welche auch dramatische Momente enthalten, doch das lyrische Element das dramatische überwiegt, und die Scenen deshalb zu den lyrischen gerechnet wurden. Andere dieser 6 Stücke, wie die *Didon*, die *Médée*, die *Soltane* und insbesondere der *Aman* könnten dagegen nach der Anzahl ihrer dramatischen Scenen vielleicht als hervorragend dramatisch betrachtet werden. Auch das wäre nicht angebracht; denn auch die dramatischen Scenen dieser Stücke enthalten viel Undramatisches und sind, wie wir schon früher erwähnt haben, meist sehr arm an äusserer dramatischer Handlung.

Nach Fischer treffen in den Seneca-Tragödien auf die fünf Akte 2, 15, 10, 7, bzw. 12 dramatische Scenen.

In unseren 6 französischen Tragödien entfallen auf die fünf Akte 2, 9, 10, 6, bzw. 9 dramatische Scenen. Auf den

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 8.

II. Akt treffen in den Seneca-Tragödien deren etwas mehr, als auf denselben Akt in unseren französischen Tragödien. Im übrigen aber stehen die Scenenzahlen für die einzelnen Akte der letzteren zu einander so ziemlich in demselben Verhältnisse wie die Scenenzahlen der Akte der Seneca-Tragödien. Der I. Akt ist auch in 4 der französischen Tragödien völlig undramatisch.

Unter den 46 dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien zählt Fischer 8 Monologscenen, 28 Zweigespräche, 10 Dreigespräche.

Von den 36 dramatischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien sind 5, bzw. 6 Monologscenen, wenn wir die Scene des *Aman*, in welcher Mardochäus dem Arathäus, der an dem Dialoge der Scene keinen Anteil nimmt, seine Aufträge an Esther erteilt, mit hieher rechnen, 21 Zweigespräche, 7 Dreigespräche, 1 Viergespräch und 1 Scene, an welcher ausser 3 sprechenden Spielfiguren auch der Chor beteiligt ist. Wenn wir von den beiden letztgenannten Scenen absehen, so liegen die Verhältnisse ganz ähnlich wie bei den Seneca-Tragödien.

Für die dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien bleibt nach Fischer nur mehr eine schwache Hälfte (wohl auch des Versgehalts der Stücke ohne Einrechnung der Chorgesänge) übrig.

Die dramatischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien umfassen etwas weniger als ein Drittel des Zeilengehalts der Tragödien, inkl. der Chorgesänge. Der Zeilengehalt der dramatischen Scenen unserer französischen Tragödien ist also ein verhältnismässig etwas geringerer, als der der dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien.

D. Der Chor.[1]

Der Chor findet in allen Seneca-Tragödien mit einziger Ausnahme der *Phoenissae* Verwendung. Das Fehlen des Chores in diesem Stücke hat wohl darin seinen Grund, dass dasselbe überhaupt keine vollständige Tragödie ist.

[1] Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 8ff.

Chöre finden wir auch in sämtlichen französischen Tragödien des Zeitabschnittes von 1552 bis 1561.

Der Umfang der nach der recensio interpolata in den Seneca-Tragödien dem Chore zugeteilten Partien und das Verhältnis der Verszahl derselben zur Gesamtzahl der Verse der Tragödien geht aus folgender Tabelle hervor:

Tragödie	Gesamt-verszahl	Zahl der Chorzeilen	Prozentsatz der Chorzeilen
Hercules furens	1344	297	22
Troades	1180 [1]	185 ½	16
Medea	1027	262	26
Phaedra	1280	251	20
Oedipus	1061	316 ½	30
Agamemnon	1032 [2]	330	32
Thyestes	1111 [3]	307	28
Hercules Oetaeus	1995 [4]	437	22
Octavia	984 [5]	227	23
	11013	2613	24

Der Prozentsatz der Chorzeilen zur Gesamtverszahl der Seneca-Tragödien schwankt also zwischen 16 und 32. Den niedrigsten Prozentsatz an Chorzeilen weisen die *Troades*, den höchsten der *Agamemnon* auf. Ausser den *Troades* hat keine der Tragödien unter 20 Prozent Chorzeilen. Der durchschnittliche Prozentsatz ist 24. Es entfällt also in den Seneca-Tragödien auf die dem Chore zugeteilten Zeilen nahezu der vierte Teil sämtlicher Verszeilen der Tragödien.

Über den Umfang der dem Chore zugeteilten Partien der 6 von uns näher untersuchten französischen Tragödien orientiert folgende Tabelle:

[1]) Die Verse 1 bis 1179 + Vers 170G. (Leo, der die Verse wie Gronov zählt, bezeichnet mit 170G. den von Gronov infolge eines Irrtums nicht berücksichtigten, auf Vers 170 folgenden Vers) = 1180 Verse.

[2]) Die Verse 1 bis 1012 + 392a bis 411a = 1032 Verse.

[3]) Die Verse 1 bis 1112 — Vers 389, der in A fehlt, = 1111 Verse.

[4]) Die Verse 1 bis 1996 — Vers 842, der in A fehlt, = 1995 Verse.

[5]) Die Verse 1 bis 983 + 1 Vers nach Vers 439, den Leo nicht gezählt hat = 984 Verse.

Tragödie	Gesamt-verszahl	Zahl der Chorzeilen	Prozentsatz der Chorzeilen
Cléopâtre	1554	607	39
Didon	2346	391½	17
Médée	1206	343½	28
César	1103	300½	27
Soltane	1837 [1])	373	20
Aman	2093	607½	29
	10139	2623	27

Der Prozentsatz der Chorzeilen schwankt zwischen 17 und 39. Den niedrigsten Prozentsatz weist die *Didon*, den höchsten die *Cléopâtre* auf. Ausser der *Didon* hat keine der 6 Tragödien unter 30 Prozent Chorzeilen. Der durchschnittliche Prozentsatz ist 27. Es entfallen also in den 6 Tragödien auf die dem Chore zugeteilten Äusserungen verhältnismässig noch mehr Verszeilen als in den Seneca-Tragödien.

Die häufigste und regelmässigste Verwendung hat der Chor in den Seneca-Tragödien als Träger der Zwischenaktsvorträge gefunden. Diese Zwischenaktsvorträge des Chores finden wir mit einer einzigen Ausnahme am Ende der vier ersten Akte einer jeden der 9 für die Behandlung des Chores überhaupt in Betracht kommenden Seneca-Tragödien verwendet. Ein solcher fehlt nur am Ende des II. Aktes der *Octavia*.

Diese Zwischenaktsvorträge bestehen meist nur aus Äusserungen des Chores. In drei Fällen aber, nämlich am Ende des I. Aktes der *Troades*, des II. Akts des *Agamemnon* und des I. Akts des *Hercules Oetaeus*, sind Wechselgesänge zwischen je einer Spielfigur und dem Chore an Stelle der einfachen Chorgesänge getreten. Nach Abzug des einen Falles, in welchem ein Zwischenaktsvortrag vollständig fehlt, und der eben

[1]) Der letzte Vers ist in der Ausgabe von Stengel und Venema mit Nummer 1842 versehen; es fehlen aber nach Vers 506 zwei, nach Vers 621 ein und nach Vers 872 wieder zwei, im ganzen also fünf Verse sodass sich die Gesamtzahl auf 1837 reduziert.

erwähnten 3 Wechselgesänge bleiben, statt der bei ganz regelmässiger Verwendung benötigten 9×4=36 einfachen Zwischenaktsvorträge des Chores deren 32.

Im übrigen findet der Chor in den Seneca-Tragödien eine verhältnismässig nur seltene und unregelmässige Verwendung. Er erscheint 4 mal in der Schlussscene des V. Akts (*Phaedra, Oedipus, Hercules Oetaeus, Octavia*), Ausserdem finden wir ihn noch 10 mal innerhalb der Akte; so in Akt III der *Troades*, V der *Medea*, in 2 Scenen des V. Akts des *Oedipus*, in Akt IV des *Thyestes*, III und IV des *Hercules Oetaeus*, in 2 Scenen des IV. Akts und im V. Akte der *Octavia*. Im *Hercules furens* und im *Agamemnon* kommen Äusserungen des Chores ausser in den Zwischenaktsvorträgen überhaupt nicht vor; im ersteren wenigstens nicht nach der *recensio interpolata*, in letzterem auch nicht nach der Rezension des Etruscus. In der *Phaedra* findet sich eine weitere Äusserung des Chores nur noch in der Schlussscene des V. Aktes. [1])

Sehen wir nun, wie es sich mit der Verwendung des Chores in den französischen Tragödien verhält, zunächst in den 6 von uns näher untersuchten.

Wie in den Seneca-Tragödien findet der Chor Verwendung als Träger der Zwischenaktsvorträge. In einem einzigen Falle (Akt III der *Cléopâtre*) besteht dieser Zwischenaktsvortrag nicht lediglich aus Äusserungen des Chores; es finden sich vielmehr neben diesen auch solche einer Spielfigur. Unsere 6 Tragödien enthalten also im ganzen 6×4—1=23 einfache Zwischenaktsvorträge des Chores.

Häufiger als in den Seneca-Tragödien finden wir den Chor in der Schlussscene des V. Aktes vertreten (*Cléopâtre, Didon, César, Soltane, Aman*). Auch innerhalb der Akte erscheint er verhältnismässig häufiger als in den Seneca-Tragödien (in den Akten III und IV der *Cléopâtre*, in 2 Scenen des II. und in 2 Scenen des V. Aktes der *Didon*, in den Akten II und V der *Médée*, sowie in den Akten II und III des

[1]) Fischer's Ausführungen über die Verwendung des Chores stimmen mit den unsrigen vielfach nicht überein. Das hat in erster Linie darin seinen Grund, dass diesen die Rezension A, jenen die Rezension E zu Grunde liegt.

Aman). In keiner der 6 Tragödien ist also die Thätigkeit des Chores auf die Zwischenakte beschränkt. Im *César* und in der *Soltane* ist er, wenn auch nicht innerhalb der Akte, so doch in der Schlussscene des V. Aktes verwendet.

Sowohl von dem ersten, als wahrscheinlich auch von dem zweiten der beiden französischen *Agamemnon* gilt hinsichtlich der Verwendung des Chores dasselbe wie von dem lateinischen.

Im *Josias* fehlen die Zwischenaktsgesänge des Chores am Ende der vier ersten Akte. In der Schlussscene des IV. Aktes findet zwar einer der drei verschiedenen Chöre des Stückes neben einer Spielfigur Verwendung; von einem Zwischenakts- oder Wechselgesange nach der Art jener der Seneca-Tragödien kann jedoch schon des Inhalts wegen keine Rede sein. In der Schlussscene des V. Akts ist kein Chor vertreten; dagegen finden wir die verschiedenen Chöre, ausser dem bereits erwähnten, in 5 Fällen innerhalb der fünf Akte verwendet.

Die drei *Davidtragödien* sind überhaupt nicht in Akte eingeteilt; es fehlen daher auch Zwischenaktsvorträge des Chores. Derselbe hat gleichwohl eine ziemlich häufige Verwendung gefunden, und zwar tritt er häufiger zugleich mit Spielfiguren auf, als für sich allein.

Ein in der *Histoire universelle* (Bd. XII, Tl. II, S. 163) verzeichnetes Bruchstück eines Chorgesanges des *Alexandre* scheint, nach der Inhaltsangabe des Stückes (l. c. S. 161 ff.) zu urteilen, einem Zwischenaktsgesange am Ende des IV. Aktes anzugehören. Die Verwendung eines Zwischenaktsgesanges als regelmässiges Bindeglied der aufeinanderfolgenden Akte kann hiernach wohl mit ziemlicher Sicherheit vorausgesetzt werden. Auch der *Daire* weist Chorgesänge auf[1]), die wenigstens teilweise wohl ebenfalls als Zwischenaktsgesänge Verwendung gefunden haben mögen. Aus der Inhaltsangabe der *Philanire* bei Faguet geht die Verwendung eines Chores am Ende des III. Aktes hervor.[2]) Doch kann nicht entschieden werden,

---

[1]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* 1, 168; Kahnt, *Gedankenkreis* S. 43 ff.

[2]) *La tragédie* S. 370.

ob es sich in diesem Falle um einen Zwischenaktsgesang des Chores allein oder um einen Wechselgesang zwischen Philanira und dem Chore handelt.

Genaueres kann über die Verwendung der Chöre in den zuletzt genannten Tragödien in Ermangelung der Texte derselben nicht mitgeteilt werden.

Der Chor der Seneca-Tragödien hat nach Fischer auf Grund seiner eigenartigen, denselben fast ganz für sich abschliessenden Verwendung, den Charakter eines lyrischen Einschiebsels mit didaktischer Färbung. Das ist auch der Charakter des Chores in der Mehrzahl unserer französischen Tragödien. Im Josias tritt der lyrische Charakter mehr zurück, das didaktische Element dagegen insbesondere in den Äusserungen des «*Chore de trois Princes*» in tendenziöser Weise in den Vordergrund. Auch in den Davidtragödien tritt der lyrische Charakter des Chores bei weitem nicht so stark hervor, wie in den anderen Stücken. Der Chor hat vielmehr in diesen drei Tragödien mehr den Charakter einer an der Entwicklung lebhaft interessierten Spielfigur.

Wir gehen zur Besprechung des Inhalts der einfachen Zwischenaktsvorträge über.

Die Zwischenaktsvorträge der Seneca-Tragödien setzen sich grösstenteils aus Reflexionen zusammen. Neben Äusserungen reflektierenden, finden sich nicht selten solche erzählenden und beschreibenden Inhalts, zuweilen auch Mitteilungen, Aufforderungen und Gebete zu den Göttern.

Von den Partien reflektierenden Inhalts ist ein Teil ganz allgemein gehalten; andere beschäftigen sich teilweise, wieder andere ausschliesslich mit bestimmten Personen, Verhältnissen und Ereignissen.

Die ganz oder teilweise allgemein gehaltenen Partien handeln von der Ewigkeit, vom Fortleben der Seele, von der Kürze des Lebens, von Glück und Unglück, von dem blinden Walten der Fortuna, von ihrer Wandelbarkeit, von der *aurea mediocritas*, von dem leichten Ertragen des Unglücks, wenn dasselbe mit Leidensgefährten geteilt wird, vom Herrscher, vom wahren Königtume, von der Herrschaft der Fortuna über die Könige, von den Beweggründen, welche die

Menschen veranlassen, sich um den Thron zu drängen, von der Liebe, von der Raserei des eifersüchtigen Weibes, von der Hinterlist der Frauen, von der Vergänglichkeit der Schönheit, von der Verallgemeinerung der Schiffahrt und ihren Folgen.

Die bestimmte Personen, Verhältnisse und Ereignisse betreffenden Partien beschäftigen sich durchaus nicht immer mit den Personen, Verhältnissen und Ereignissen der betreffenden Stücke, sondern ziehen vielfach irgend welche Personen etc. der Mythologie in den Kreis ihrer Betrachtungen.

Auf diese reflektierenden Teile der Zwischenaktsgesänge entfällt nahezu die Hälfte sämtlicher auf die einfachen Zwischenaktsvorträge treffenden Verszeilen. Dieses reflektierende Element tritt jedoch nicht bei sämtlichen Stücken gleich stark hervor, es schwankt zwischen 100 und 20 Prozent der auf die einfachen Zwischenaktsvorträge der einzelnen Stücke entfallenden Verszeilen.

Die Partien erzählenden Inhalts sind für die 8 ersten Tragödien der Mythologie (der Göttersage, der Sage von Hercules, der Argonautensage, der Sage von Cadmus und seiner Familie, von Tantalus und seinem Geschlechte, von Orpheus und Eurydice, von Dädalus und Icarus), die der Octavia sind der Geschichte entnommen.

Auf diese Partien erzählenden Inhalts entfällt etwas weniger, als ein Viertel der in Betracht kommenden Verse. Auch das erzählende Element tritt nicht bei allen Stücken gleich stark hervor. In den einfachen Zwischenaktsgesängen der *Troades* fehlt es ganz. Am stärksten ist es mit 51 Prozent im Oedipus vertreten.

Die Partien beschreibenden Inhalts behandeln teilweise Vorgänge aus der Natur und dem Menschenleben im allgemeinen, teilweise beschäftigen sie sich mit Personen, Örtlichkeiten und Vorgängen, die entweder mit der Handlung des Stückes in Zusammenhang stehen oder nicht, aber auch im letzteren Falle der Mythologie entnommen sind.

Diese Partien beschreibenden Inhalts, deren Vorkommen auf *Hercules furens*, *Medea*, *Oedipus*, *Thyestes* und *Hercules Octaeus* beschränkt ist, beanspruchen ein Fünftel der Zeilen der

sämtlichen Zwischenaktsvorträge. Auf die einzelnen der vorher genannten Stücke treffen für die Partien beschreibenden Inhalts zwischen 39 und 13 Prozent der Zwischenaktschorzeilen dieser Stücke.

Einen verhältnismässig geringen Teil der Zwischenaktsgesänge machen die als Mitteilungen, Aufforderungen und Gebete zu bezeichnenden Äusserungen aus. Unter der Gruppe Mitteilungen fassen wir die Äusserungen des Chores, bzw. des Chorführers über Beobachtungen, über das was geschehen soll, bzw. was der Chor zu thun beabsichtigt, zusammen. Hierher gehören insbesondere auch alle die Hinweise auf das Auftreten der an der folgenden Scene beteiligten Personen. Die Äusserungen dieser Gruppe sind meist kurz, sie zählen alle zusammen $94^1/_2$ Verszeilen. Die Partien, welche wir unter der Gruppe Aufforderungen zusammengestellt haben, sind noch seltener und haben auch noch viel geringeren Zeilenumfang, als die Partien der vorher genannten Gruppe. Diese Aufforderungen sind zumeist von dem Chorführer an den Chor, ausnahmsweise jedoch auch einmal an andere auf der Bühne anwesende Personen gerichtet. Sämtliche Äusserungen dieser Gruppe zählen zusammen nur 31 Verszeilen. Eine sechste Gruppe endlich umfasst die Gebete, Apostrophen an eine oder mehrere Gottheiten, meist Bitten, ausnahmsweise auch ein Gelöbnis enthaltend. Von einem einzigen Falle abgesehen, sind auch diese Äusserungen ziemlich wenig umfangreich. Alle zusammen zählen $157^1/_2$ Verszeilen.

Auf die drei letzten Gruppen entfallen also $94^1/_2 + 31 + 157^1/_2 = 283$ Verse, nicht ganz ein Achtel der Verszeilen der Zwischenaktsvorträge der Seneca-Tragödien.

Wenn wir die Zwischenaktsvorträge der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, der *Soltane* und des *Aman* — die des *César* besprechen wir für sich allein — in ähnlicher Weise in ihre Bestandteile zerlegen wie die Seneca-Tragödien, so finden wir, dass von 1761 in Betracht kommenden Versen 1500 auf Partien reflektierenden Inhalts, 178 auf Partien erzählenden Inhalts, 42 auf Partien beschreibenden Inhalts und 41 auf Gebete entfallen. Das reflektierende Element tritt hier also verhältnismässig noch viel stärker hervor, als in den Zwischen-

aktsgesängen der Seneca-Tragödien. In den drei einfachen Zwischenaktsgesängen der *Cléopâtre* finden wir dasselbe ausschliesslich vertreten. Mitteilungen und Aufforderungen fehlen gänzlich.

Die in den Reflexionen allgemeinen Inhalts der *Cléopâtre*, *Didon* und *Médée* behandelten Themata sind zum grossen Teile dieselben wie in den Seneca-Tragödien, oder doch verwandter Art. In den Gesängen I und II der *Cléopâtre* ist die Rede von der Fortuna und ihrer Wandelbarkeit, von dem Widerstande, den die von den Göttern Begünstigten und die Tugend den Unbilden derselben entgegenzusetzen vermögen. Mit der Fortuna beschäftigen sich ferner die Gesänge I und III der *Didon*. In dem ersteren wird unter anderem die Ursache ihrer Wandelbarkeit und das Verhalten des Weisen gegenüber ihren Fügungen, in dem letzteren die Sorglosigkeit der stets von ihr Verfolgten erörtert. Im Gesang I der *Didon* kommt auch die Kürze des Lebens zur Sprache. Die Ungerechtigkeit Amors und die Frage über dessen Gottheit, welch' letztere Seneca, wenn auch nicht gerade in einem Zwischenaktsvortrage, so doch wiederholt behandelt, wird diskutiert (*Didon* IV). Der Gesang I der *Médée* behandelt die Themata von der ersten Meerfahrt und ihren Folgen und von der aurea mediocritas. Gesang II bespricht die Wut des eifersüchtigen Weibes. Neben diese aus den Seneca-Tragödien bekannten Themata treten auch neue: das Laster des Hochmuts und dessen Bestrafung (*Cléopâtre* II), die Trauer der Freunde um den toten Freund (*Cléopâtre* IV), das Laster der Heuchelei, deren Zwecke und Folgen und der Nachteil der Begabung des Menschen mit der Sprache (*Didon* II), die Ansicht, dass die Schlechten begünstigt werden, und dass dies geschehe, um die Menschen für ihre Sünden büssen zu lassen (*Didon* IV), die Ansicht, dass die Weisheit mit der Gerechtigkeit die Welt verlassen habe, und dass derjenige glücklich sei, der sich den letzten Rest der Weisheit, die Gabe misstrauisch zu sein, bewahrt habe (*Médée* IV).

Die Betrachtungen der *Soltane* weisen etwas mehr Selbständigkeit in der Wahl der Themata auf. In Gesang I ist die Rede von dem ränkesüchtigen Weibe, seinen Plänen und

deren Folgen, in Gesang II vom Neide, wobei das Thema von der aurea mediocritas berührt wird, in Gesang III von der Leichtgläubigkeit, in Gesang IV von dem Fehlen der gastfreundschaftlichen Treue auf der Erde, wobei das Thema von der aurea mediocritas ein zweites Mal gestreift wird.

Im *Aman* finden sich verhältnismässig weniger Betrachtungen allgemeinen Inhalts. Dieselben klingen wieder mehr an die Seneca's an. Im Gesang III wird der als unglücklich bezeichnet, der das Leben liebt und den Tod fürchtet, und erklärt, dass es kein vollkommenes Glück gibt, dass das Vertauschen des Hirtenstabes mit dem Scepter gross aber nicht glücklich macht, dass die Schicksalschläge den Menschen treffen, so wie Gott es bestimmt, gleichviel ob derselbe ein Bettler oder ein König ist, dass der Gerechte in der Hoffnung auf ein glückliches Jenseits die Leiden der Welt mit Gleichmut erträgt, und dass nur der Thor, der lange zu leben wünscht und den Tod nicht als Ende der Leiden betrachtet, sich das Dasein möglichst glücklich zu gestalten sucht. In Gesang IV ist davon die Rede, dass die Schlechten oft die Herrschaft über die Guten erlangen. Insbesondere die in Gesang III ausgesprochenen Gedanken erinnern lebhaft an ähnliche in den Seneca-Tragödien, die hier in christlicher Färbung wiederkehren.

Eine Partie erzählenden Inhalts der *Médée* schöpft ebenso wie eine solche der *Medea* des Seneca aus der Argonautensage, eine der *Soltane* würfelt verschiedene einzelne Beispiele zusammen, zwei weitere des *Aman* sind, dem Stoffe des Stückes entsprechend, der Geschichte des jüdischen Volkes entnommen. Der *Cléopâtre* und der *Didon* fehlen solche Bestandteile.

Die vorkommenden drei Partien beschreibenden Charakters beschäftigen sich mit Dido, bzw. mit Medea, deren Raserei auch Gegenstand einer Schilderung des Zwischenaktsgesanges IV der *Medea* des Seneca geworden ist. In den Zwischenaktsvorträgen der *Cléopâtre*, der *Soltane* und des *Aman* fehlen Partien beschreibenden Inhalts.

Die drei vorkommenden Gebete sind Bitten an die Götter, bzw. an den Gott Israels. Ihr Vorkommen ist auf die *Médée* und den *Aman* beschränkt.

Die Zwischenaktsgesänge des *César* haben wir nicht in der gleichen Weise zergliedert, weil sie, wenn auch durchaus nicht als Dialoge im eigentlichen Sinne geltend, so doch infolge der Verteilung an bestimmte Einzelchoristen, einen etwas anderen Charakter als die Zwischenaktsgesänge der anderen Tragödien erhalten haben.

Trotz dieser Verteilung an Einzelchoristen tritt auch bei diesen Zwischenaktsgesängen das reflektierende Element weitaus am stärksten hervor. Der eine Chorist beginnt mit irgend einem Thema, der nächste setzt dasselbe fort oder geht auf ein neues Thema über. Die Zwischenaktsvorträge enthalten folgende Reflexionen allgemeinen Inhalts: Im Gesange I wird die Ansicht vertreten, dass das Streben nach Ruhm Kühnheit erweckt und die Stärke steigert. Im Gesange II wird ausgesprochen, dass auch die Tapferen unter der Unbeständigkeit der Fortuna zu leiden haben — eine Variation eines bekannten Seneca'schen Themas. Im Gesang III hören wir, dass die Könige immer vielen Gefahren ausgesetzt sind und selten eines natürlichen Todes sterben —, ebenfalls ein bekanntes Thema. Gesang IV endlich reflektiert darüber, dass der Mensch nach den Mühen und Leiden des Lebens dem Tode und der Vergessenheit anheimfällt — Seneca: „*post mortem nihil*“ —, dass der Tod den Menschen gerade dann ereilt, wenn er den Höhepunkt seiner Hoffnungen erreicht hat. In der Folge geht auch dieser IV. Gesang wieder auf das Thema vom Herrscher über, und es wird das Verhältnis des Soldaten mit dem des Herrschers verglichen.

In welchem Verhältnisse stehen die Äusserungen des Chores der Seneca-Tragödien in den Zwischenaktsvorträgen zum Inhalt der Dramen selbst? Der Inhalt der Zwischenaktsgesänge und der der Stücke selbst stehen niemals in einem solchen Zusammenhange, dass die ersteren zum Verständnisse der letzteren notwendig erscheinen. Der inhaltliche Zusammenhang zwischen den Zwischenaktsgesängen und den Dramen ist vielmehr meist ein sehr loser; zuweilen kann von einem solchen überhaupt nicht mehr die Rede sein.[1])

---

[1]) Cf. Cloëtta, *Beiträge* II, 59

Wir wollen hinsichtlich des Verhältnisses des Inhalts der Zwischenaktsgesänge zum Inhalt der Stücke drei Gruppen von Zwischenaktsgesängen und Teilstücken derselben unterscheiden: 1. solche, welche auf Momente der Handlung des Stückes Bezug nehmen, wie z. B. die Verse 875—894 des Zwischenaktsgesanges III des *Hercules furens*, welche die Aufforderung enthalten, den Tag der Rückkehr des Hercules festlich zu begehen, sowie einen Lobgesang auf den Heros. Zur ersten Gruppe gehören auch jene Teilstücke, welche einen Hinweis auf das Ab-, bzw. Auftreten von Personen enthalten, die an den vorausgehenden und folgenden Dialogpartien beteiligt sind, wie z. B. die Verse 736—740 des Zwischenaktsgesanges II der *Phaedra*, in welchen der Weggang des Hippolytus besprochen wird, oder die Verse 202—204 des Zwischenaktsgesanges I des *Hercules furens*, in welchen auf das Auftreten Megara's, ihrer Kinder und Amphitryon's hingewiesen wird. 2. solche, welche mit der Handlung des Stückes selbst eigentlich nichts mehr zu thun haben, zu ihr jedoch insofern in gewisser Beziehung stehen, als sie sich mit Thaten, Erlebnissen und ausserhalb der Handlung des Stückes liegenden Verhältnissen der auftretenden Personen beschäftigen. Zu dieser Gruppe zählen wir auch jene Partien, die sich mit den Verhältnissen und Schicksalen des Chores selbst beschäftigen. Zu dieser Gruppe 2 gehören beispielsweise die Verse 524—549 des Zwischenaktsgesanges II des *Hercules furens*, in welchen des Hercules Verhältnis zu Eurystheus und eine Reihe seiner Heldenthaten besprochen werden. 3. solche, welche sich weder mit der Handlung, noch mit den Personen des Stückes befassen, sondern Schilderungen, Erzählungen und Reflexionen enthalten, die ja zum Teil mehr oder minder zum Inhalte des Vorausgehenden passen, schliesslich aber ebenso gut hätten wegbleiben oder durch Äusserungen anderen Inhalts hätten ersetzt werden können — eingelegte Embolia. Zu dieser Gruppe gehören z. B. die Verse 125—177 des Zwischenaktsgesanges I des *Hercules furens*, eine Schilderung des Tagesanbruchs und des sich mit demselben auf dem Lande und in den Städten entwickelnden Lebens.

Wenn wir die Unterscheidung dieser drei Gruppen von

Zwischenaktsgesängen und Teilstücken derselben bei den Seneca-Tragödien durchführen, so treffen 58 Prozent der in Betracht kommenden Verse auf die 3., 23 Prozent auf die 1. und 19 Prozent auf die 2. Gruppe.

Der Grund für dieses lose Verhältnis des Inhalts der Zwischenaktsgesänge zu dem der dialogisierten Teile der Stücke mag einesteils darin zu erblicken sein, dass der römische Chor seinen Platz auf der Bühne selbst meist wohl nur dann einnahm, wenn er an einer Dialogscene beteiligt war, sowie während des Vortrags der Zwischenaktsgesänge und deshalb viel seltener Augenzeuge der auf der Bühne sich abspielenden Vorgänge gewesen sein wird als der griechische Chor, der seinen Standplatz in der Orchestra nur ausnahmsweise verliess. Andererseits scheint bei den Seneca-Tragödien mehr auf eine glänzende, rhetorisch wirksame Ausführung der einzelnen Scenen, als auf eine stetig verlaufende Entwickelung der Handlung Bedacht genommen worden zu sein.

Wenn wir die einfachen Zwischenaktsgesänge unserer 6 französischen Tragödien in analoger Weise zergliedern, so treffen auf die Partien der 3. Gruppe 67, auf die der 1. 23 und auf die der 2. 10 Prozent der in Betracht kommenden Verszeilen. Bei einer Vergleichung dieses Resultates mit dem für die Seneca-Tragödien festgestellten finden wir, dass die Prozentsätze für die Äusserungen der Gruppe 1 dieselben sind, dass dagegen bei den französischen Tragödien eine Steigerung des Prozentsatzes für die Äusserungen der Gruppe 3 auf Kosten desjenigen für die Äusserungen der Gruppe 2 eintritt, dass also der Zusammenhang der Zwischenaktsgesänge mit der Handlung der vorausgehenden und folgenden Scenen bei den französischen Tragödien ein noch etwas loserer ist, als bei den Seneca-Tragödien selbst.

Auf die Zwischenaktsvorträge entfällt weitaus der grösste Teil der Äusserungen des Chores. Das Verhältnis der Verszahlen der Zwischenaktsvorträge zu den Gesamtzahlen der Chorzeilen ist aus folgender Tabelle ersichtlich:

Tragödie	Gesamtzahl der Chorzeilen	Zahl der Verse der Zwischenakts-vorträge	Prozentsatz der Verse der Zwischenakts-vorträge
Hercules furens	297	297	100
Troades	185 1/2	132	71
Medea	262	260	99
Phaedra	251	248	99
Oedipus	316 1/2	290	92
Agamemnon	330	212	64
Thyestes	307	295	96
Hercules Oetaeus	437	310	71
Octavia	227	139	61
	2613	2183	84.

Für unsere französischen Tragödien ergibt sich folgende analoge Tabelle:

Cléopâtre	607	410	68
Didon	391 1/2	318	81
Médée	343 1/2	312	91
César	300 1/2	286	95
Soltane	373	331	89
Aman	607 1/2	390	64
	2623	2047	78

Auf die einfachen Zwischenaktsgesänge entfallen in den Seneca-Tragödien mehr als vier Fünftel; in den französischen Tragödien nahezu vier Fünftel sämtlicher Chorzeilen.

An die Stelle einfacher Zwischenaktsgesänge sind in den Seneca-Tragödien, wie wir bereits erwähnt haben, in drei Fällen Wechselgesänge zwischen dem Chore und je einer Spielfigur getreten. Diese Spielfiguren sind in Akt I der *Troades* Hecuba, in Akt III des *Agamemnon* Cassandra, in Akt I des *Hercules Oetaeus* Jola. Die Situation dieser drei Figuren und der drei Chöre ist eine ähnliche. Eine jede der drei Spielfiguren ist eine gefangene Fürstin; der sie umgebende Chor rekrutiert sich aus gefangenen Frauen ihres Volkes. Das Auftreten der drei Spielfiguren ist jedoch nicht ganz dasselbe. Hecuba steht nicht nur an der Spitze des Chores, sondern übernimmt auch dessen Direktion, die Rolle des Chorführers. Cassandra und Jola stehen zwar auch an

der Spitze des Chores, beschäftigen sich aber relativ wenig mit ihnen und können wohl kaum als dessen Führerinnen betrachtet werden.

Was den Bau dieser drei Zwischenaktsvorträge betrifft, so ist der erste ein Wechselgesang im eigentlichen Sinne des Wortes. 5 Äusserungen der Hecuba von $4+16+14^1/_2+2+15=51^1/_2$ Versen veranlassen ebenso viele mit den ersteren in regelmässigem Wechsel stehende Rückäusserungen des Chores von $16+3^1/_2+13+10+8=50^1/_2$ Versen. Anders liegt die Sache bei den beiden anderen Scenen, die nur teilweise als Wechselgesänge betrachtet werden können, teilweise dagegen umfangreichere, monologisierende Partien aufweisen. Die Schlussscene des III. Aktes des *Agamemnon* zerfällt in 3 Teile: einen monologisierenden Vortrag des Chores (V. 589 bis 658, 60 Vz.), einen Wechselgesang zwischen Cassandra und dem Chore (V. 659—709, 51 Vz.) und eine Vision der Cassandra, eingeleitet und beschlossen durch je eine monologisierende Äusserung des beobachtenden Chores (V. 710 bis 781, 72 Vz.). Der eigentliche Wechselgesang umfasst nur 3 Äusserungen, 2 der Cassandra (5+15=20 Vz.) und 1 des Chores (31 Vz.), ist also nur unvollkommen ausgearbeitet. Noch weniger als in dieser Scene kommt der Charakter des Wechselgesanges in der Schlussscene des I. Aktes des *Hercules Oetaeus* zur Geltung. Dieselbe zerfällt in 2 Teile, einen monologisierenden Vortrag des Chores (V. 104—172, 69 Vz.) und einen Wechselgesang zwischen Jola und dem Chore (V. 173 bis 232, 60 Vz.). Dieser Wechselgesang beschränkt sich auf 2 Äusserungen, 1 der Jola (52 Vz.), die nicht einmal direkt an den Chor gerichtet ist, und 1 Erwiderung dieses letzteren (8 Vz.), in welcher auf die vorausgehenden Klagen der Jola Bezug genommen wird.

Die Äusserungen des Chores in diesen drei Wechselgesängen umfassen $51^1/_2+118+77=246^1/_2$ Verse oder 9 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien.

In unseren französischen Tragödien findet sich auch eine an dieser Stelle zu besprechende Scene, die Schlussscene des III. Aktes der *Cléopâtre*, in der neben dem Chore der alexandrinischen Frauen Seleucus, ein Schatzmeister der Königin, auftritt.

Was den Bau dieser Scene betrifft, so ist sie nicht durchwegs ein Wechselgesang im eigentlichen Sinne. Sie zerfällt in 3 Teile: ein Wechselgespräch zwischen dem Chore und Seleucus (28 Vz.), bei dem während der ersten 15 Zeilen Rede und Gegenrede von je 1 Verszeile Länge Schlag auf Schlag folgen, einen grösstenteils monologisierenden Vortrag des Chores (80 Vz.) und eine monologisierende Äusserung des Seleucus (2 Vz.)

Die Äusserungen des Chores in dieser Scene umfassen 88 Verszeilen oder 3 Prozent der Chorzeilen unserer 6 näher untersuchten französischen Tragödien.

Wie bereits früher erwähnt, erscheint der Chor in der Schlussscene des V. Akts der *Phaedra*, *des Oedipus, des Hercules Octaeus* und der *Octavia*, und zwar im *Hercules Oetaeus* am Abschluss, in der *Octavia* am Abschluss und schon vorher während der Scene, in der *Phaedra* und im *Oedipus* nur innerhalb der Scene.

Die Schlussscene des V. Aktes des *Hercules Oetaeus* besteht lediglich aus einer Äusserung des Chores. Diese setzt sich zusammen aus einer Betrachtung darüber, dass Heldenmut nicht der Unterwelt verfällt (V. 1983—1984$^1/_2$), einer Aufforderung an den Chor, sich durch Tapferkeit den Weg zu den Himmlischen zu bahnen (V. 1984$^1/_2$—1988) und einem Gebete zu Hercules um dessen Gunst und Schutz (V. 1989 bis 1996).

Die Schlussscene des V. Aktes der *Octavia* umfasst 4 Äusserungen, 2 der Octavia und 2 des Chores. Nachdem sich Octavia in Klagen über ihr Schicksal ergangen hat, wendet sich der Chor mit seiner ersten Äusserung an dieselbe. Er führt aus, dass der Mensch ein Spielball des Schicksals sei (V. 924—928), fordert sie auf, sich des Schicksals verschiedener ihrer Anverwandten zu erinnern (V. 929—931), und ruft ihr dasselbe ins Gedächtnis zurück (V. 932—957). Octavia erklärt sich bereit, in den Tod zu gehen. Der Chor beschliesst die Scene mit dem Wunsche, milde Lüfte möchten die Octavia hinwegtragen wie einst die Iphigenia (V. 973—983). Letztere Äusserung hat monologisierenden Charakter.

Die Schlussscene des V. Aktes der *Phaedra* zerfällt in 2 Teile, einen Klagemonolog des Theseus und Weisungen desselben an seine Diener betreffs des Sammelns der Gliedmassen seines Sohnes etc.; diese Weisungen werden durch eine Mahnung des Chores (V. 1244—1246) veranlasst.

Die Schlussscene des V. Aktes des *Oedipus* besteht aus 3 Teilen, einem Dialoge zwischen Jocasta und Ödipus, einem Monologe der Jocasta, und einer Äusserung des Chores, in welcher der Tod der Jocasta festgestellt wird (V. 1040 f.)

Vom *Hercules Oetaeus* und von der *Octavia* abgesehen, spielt also der Chor in der Schlussscene des V. Aktes eine sehr untergeordnete Rolle.

Auf die Äusserungen des Chores in diesen Scenen entfallen 14+45+3+2=64 Verse oder 2 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien.

Häufiger als in den Seneca-Tragödien findet der Chor in den Schlussscenen unserer französischen Tragödien Verwendung, in denen wir ihn mit einer einzigen Ausnahme (*Médée*) antreffen. Er erscheint beim Abschlusse in der *Soltane* und im Aman, am Abschlusse und innerhalb der Scene in der *Cléopâtre* und im *César*, nur innerhalb der Scene in der *Didon*.

In der *Soltane* besteht die Schlussscene, ähnlich wie im *Hercules Oetaeus*, lediglich aus einer Äusserung des Chores; aber nur hinsichtlich der Verwertung besteht eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Scenen, nicht auch hinsichtlich des Inhalts. Während die im *Hercules Oetaeus* eine Aufforderung, Hercules Beispiel zu folgen und ein Gebet an diesen enthält, ist die der *Soltane* ein Klagelied «*La nœnie du Chœur*».[1])

Im *Aman* ist an der Schlussscene auch eine Spielfigur beteiligt: Harbona meldet dem Chore den Tod Aman's und ermahnt ihn, Gott für Aman's Bestrafung zu preisen, worauf der Chor einen Lobgesang auf den Gott Israels anstimmt.

Die Schlussscene der *Cléopâtre* und des *César* haben Ähnlichkeit mit der eben besprochenen Scene, insofern auch in diesen Scenen ausser dem Chore je eine Spielfigur (Procu-

---

[1]) Bounin, *La Soltane* S. 62.

lejus und Antonius) auftritt, und diese, wie dort Harbona, die Aufgabe hat, dem Chore über die Katastrophe zu berichten. Doch beschränken sich in der Cléopâtre, wie schon oben bemerkt, die Äusserungen des Chores nicht auf den Aktschluss. Nachdem Proculejus den Tod der Cleopatra mitgeteilt hat, äussert der Chor in Kürze (2 Zeilen) seine Bestürzung über das Ereignis. Auf einen eingehenden Bericht des Proculejus und einige Betrachtungen desselben folgt ein längeres Klagelied des Chores (32 Zeilen). Proculejus reflektiert über die durch das Ereignis geschaffene Situation; dasselbe thut der Chor in seinem Sinne und schliesst, indem er gleichsam das Resultat des Ganzen in folgenden Versen zusammenfasst: «*Souvent nos maux font nos morts desirables, Vous le voyez en ces trois miserables*».[1]) Im *César* verkündet Antonius dem Chore den Tod Cäsar's. Der Chor will an den Mördern Rache nehmen ($8^1/_2$ Zeilen). Antonius fordert ihn auf, ihm zu folgen. Der Chor schliesst nach dem Hinweise darauf, dass er schon früher für Cäsar's Leben gefürchtet habe, mit einer Bemerkung über die durch das Ereignis geschaffene Situation (7 Verse). Zu beachten ist, dass auch in dieser Scene die Äusserungen des Chores an Einzelchoristen verteilt sind.

Auch die Schlussscene der *Didon* ist verwandter Art. Es fehlt nur der Aktschluss durch den Chor. Dieser befrägt Barce nach der Ursache ihrer Bestürzung ($2^1/_2$ Zeilen) und gibt, nachdem er sie erfahren, seiner eigenen Bestürzung Ausdruck (3 Zeilen). Auf einen ausführlichen Bericht der Barce folgt ein Klagelied des Chores, oder richtiger eine Aufforderung desselben an das Volk zur Klage (12 Zeilen). Das Stück schliesst mit einer Äusserung der Barce.

Aktschlüsse, wie die vier zuletzt besprochenen finden sich in den Seneca-Tragödien nicht. Jodelle mag sie selbständig erdacht, die anderen mögen sie ihm nachgebildet haben.

Die häufigere und auch ausgedehntere Verwendung des Chores in der Schlussscene des V. Aktes der französischen Tragödien hat zur Folge, dass auf seine Äusserungen in diesen Scenen auch eine verhältnismässig grössere Zahl von

---

[1]) Jodelle, *Les œuvres* I, 151.

Verszeilen als in den Seneca-Tragödien entfällt; in der *Cléopâtre* 40, in der *Didon* $17^1/_2$, im *César* $14^1/_2$, in der *Soltane* 42, im *Aman* 49, zusammen 163 Verse oder 6 Prozent der Chorzeilen.

Wir haben nun endlich noch die Fälle ins Auge zu fassen, in welchen der Chor innerhalb eines der fünf Akte auftritt.

In den Seneca-Tragödien finden sich, wie schon erwähnt, 10 solche Fälle. In 2 Scenen ist lediglich der Chor vertreten (Scene 2 des IV. und Scene 3 des V. Aktes der *Octavia*). An 2 anderen sind zwar Spielfiguren beteiligt, ein unmittelbares Eingreifen des Chores in den Dialog findet jedoch nicht statt (Scene 2 des V. Akts des *Oedipus* und Scene 1 des IV. Akts des *Hercules Oetaeus*). In den 6 übrigen (1, II *Troades*; 1, V *Medea*; 1, V *Oedipus*; 1, IV *Thyestes*; 1, III *Hercules Oetaeus*; 3, IV *Octavia*) ist der Chor am Dialoge selbst beteiligt.

Die Scenen 2, IV und 3, V der *Octavia* tragen, von den Hinweisen auf die in den folgenden Scenen auftretenden Personen abgesehen, durchweg monologisierenden Charakter. In der ersteren reflektiert der Chor über die Schönheit der Poppäa, in der zweiten bespricht er die schon vielen verhängnis vollgewordene Volksgunst, erzählt die Schicksale der Gracchen und des Volkstribunen Marcus Livius und preist das Glück der *aurea mediocritas*. Die beiden Scenen dienen zur Einführung des Chores, der an dem Dialoge der folgenden Scenen beteiligt wird.

Beide Scenen haben mässigen Umfang, die eine zählt 18, die andere 22 Zeilen; zusammen haben sie 40 Verse.

Von den beiden Scenen, an welchen ausser dem Chore auch eine Spielfigur beteiligt ist, ein eigentlicher Dialog jedoch nicht stattfindet, besteht die erste (2, V, *Oedipus*) lediglich aus einem kurzen Monologe des Ödipus und einem Hinweise des Chores auf das Auftreten der Jocasta ($5^1/_2$ Verse). Interessanter ist die Konstruktion der 1. Scene des IV. Akts des *Hercules Oetaeus*. In dieser Scene dienen Äusserungen des Chores zur Unterbrechung der Monotonie eines umfangreichen Monologes des Hercules. Dieser zerfällt in drei

grössere Teile von 20, 46 und 61 Verszeilen, auf welche Äusserungen des Chores von 10, 11 und wieder 11 Verszeilen folgen.

Auch in diesen beiden Scenen haben die Äusserungen des Chores nur einen mässigen Umfang ($5^1/_2$ und 32 Verse, zusammen $37^1/_2$ Verse).

Es bleiben uns nun noch die innerhalb der Akte vorkommenden Scenen, in welchen der Chor am Dialoge beteiligt ist. Alle 6 sind epische Scenen; der Chor figuriert als Empfänger der Berichte, welche in *Troades* (1, II) Talthybius, in *Medea* (1, V), in *Oedipus* (1, V) und in *Thyestes* (1, IV) je ein Nuntius, in *Hercules Oetaeus* (1, III) Dejanira und in *Octavia* (3, IV) wieder ein Nuntius mitteilt. Als epische Scenen sind sie schon früher besprochen worden.

Die Äusserungen des Chores sind auch in diesen Scenen sehr wenig umfangreich: 2+2+19+12+4+3=42 Verse, so dass also auf alle Äusserungen des Chores in Scenen innerhalb der Akte $40+37^1/_2+42=119^1/_2$ Verse oder 5 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien treffen.

In unseren 6 französischen Stücken finden sich ebenfalls 10 Fälle, in welchen der Chor innerhalb der Akte Verwendung findet, also verhältnismässig mehr als in den Seneca-Tragödien.

Nur in einem der in Betracht kommenden Fälle enthält eine Scene lediglich Äusserungen des Chores (Scene 5 des V. Akts der *Didon*). An 2 Scenen ist der Chor neben Spielfiguren beteiligt, doch findet ein Eingreifen desselben in den Dialog selbst nicht statt (1, III *Cléopâtre*; 1, II *Didon*). In den 7 übrigen Fällen (1, IV *Cléopâtre*; 3, II *Didon*; 4, V *Didon*; 2, II *Médée*; 1, V *Médée*; 6, II *Aman*; 3, III *Aman*) ist der Chor neben Spielfiguren am Dialoge selbst beteiligt.

Die Scene 5 des V. Aktes der *Didon* enthält eine monologisierende Betrachtung über die Liebe, welche keine Gottheit, sondern nur Raserei sei, und über ihre verderblichen Folgen, — ein auch von Seneca behandeltes Thema. Die Scene hat wohl in erster Linie den Zweck, die Pause zwischen dem Weggange der Barce und ihrem Wiedererscheinen auszufüllen. Sie zählt 24 Verszeilen.

Die eine der beiden Scenen, an welchen der Chor neben Spielfiguren beteiligt ist, ohne jedoch in den Dialog selbst einzugreifen, die Scene 1 des III. Akts der *Cléopâtre*, ist die bedeutendste des ganzen Stückes. Held und Gegenspieler treten sich gegenüber. Der Chor unterbricht den Dialog 2 mal durch Reflexionen, mit denen er auf die sich vor seinen Augen abspielende Handlung unmittelbar Bezug nimmt. Diese Art der Verwendung des Chores erinnert etwas an die in Scene 1 des IV. Aktes des *Hercules Oetaeus*, noch mehr aber vielleicht an die Art der Beteiligung des Chores an der Handlung, wie sie bei den Griechen üblich war. Die beiden Äusserungen des Chores zählen 12, bzw. 16 Verse. Die Scene des II. Aktes der *Didon* beschliesst der abgehende Chor mit der Bemerkung, dass die Liebe, die Hindernisse finde, sich nur steigere ($3^1/_2$ Verszeilen).

Auf die Äusserungen des Chores in den beiden zuletzt besprochenen Scenen entfallen $31^1/_2$ Verszeilen.

Von den 7 übrigen Scenen weisen nur 2, (die Scenen 2 des II. und 1 des V. Aktes der *Médée*) eine Behandlung auf, wie die der 6 entsprechenden Scenen der Seneca-Tragödien. Diese beiden Scenen sind epische Scenen, in welchen der Chor den Bericht des Erziehers, bzw. des Boten über die Verbannung der Medea, bzw. über den Tod Glauke's und Creon's entgegennimmt.

Auf die Äusserungen des Chores in diesen Scenen entfallen $22+9^1/_2=31^1/_2$ Verszeilen.

Zwei andere der hierher gehörigen Scenen sind ebenfalls epische Scenen, aber die Rollen sind in denselben vertauscht. Der Chor ist nicht Empfänger des Berichtes, sondern dessen Träger, was bei Seneca nicht vorkommt. Es sind das die Scenen 4 des V. Aktes der *Didon* und 3 des III. Aktes des *Aman*, in welchen der Chor über Dido's besorgniserregendes Verhalten der Barce, bzw. dem Simeon über die Vorgänge, die zur Verstossung der Vasthi führten etc., berichtet. Näheres hierüber, sowie über die beiden vorher besprochenen Scenen, siehe weiter oben (S. 122).

Die Äusserungen des Chores in den beiden zuletzt besprochenen Scenen sind natürlich viel umfangreicher als

in jenen, in welchen der Chor Empfänger des Berichtes ist. Sie zählen $15^1/_2+114=129^1/_2$ Zeilen.

In den 3 noch übrigen Scenen hat der Chor ebenfalls eine Verwendung gefunden, für welche die Seneca-Tragödien kein Beispiel bieten. In der Scene 1 des IV. Akts der *Cléopâtre* frägt der Chor die Frauen der Königin, wohin diese gehen wolle, was für Sorgen an ihrer Gesundheit nagen. Nachdem Charmium erklärt hat, sie besuche das Grabgewölbe, wo die Überreste ihres Geliebten aufbewahrt seien, äussert der Chor die Absicht, ihr dahin zu folgen. Eras bemerkt nun, er könne nicht folgen, ohne ihr Unglück zu teilen. Es folgt eine längere Äusserung des Chores: wie der Hagel alles vernichte, so treffe auch das Unglück nicht die Königin allein, er wolle seine Thränen mit jenen der Königin und ihrer Frauen vereinigen. Der Schluss weist auf den Beginn des Totenopfers der Cleopatra hin. In der Folge finden sich noch zwei kurze, auf dieses bezügliche Bemerkungen des Chores, doch haben diese mehr monologisierenden Charakter. Die zweite hier zu besprechende Scene, die Scene 3 des II. Aktes der *Didon,* ist ein ausserordentlich lebhafter, grösstenteils stichomythisch durchgebildeter Dialog zwischen dem Chore und Äneas. Der Chor macht dem letzteren heftige Vorwürfe ob seiner treulosen Abfahrt, die er mit dem Deckmantel der Frömmigkeit beschönige. In Scene 6 des II. Akts des *Aman* übernimmt der Chor die Rolle der Amme der Seneca-Tragödien. Esther äussert ihm gegenüber ihr Mitleid mit ihren Stammesgenossen, sowie die Wünsche und Sorgen, die sie beherrschen. Der Chor gibt ihr Ermahnungen, sucht sie zu beruhigen und ihr Mut einzuflössen. Der Dialog nimmt teilweise stichomythische Form an. In diesen 3 zuletzt besprochenen Scenen genügt der Chor der Forderung des Horaz „*Actoris partes chorus officiumque virile Defendat*“ [1]), die von der älteren griechischen Tragödie abstrahiert, in den Seneca-Tragödien aber nicht berücksichtigt wurde.

Die Äusserungen des Chores in den 3 zuletzt besprochenen Scenen zählen $41+13+55^1/_2=109^1/_2$ Verse.

---

[1]) *Carmina* S. 233, V. 193 f.

Auf die Äusserungen des Chores innerhalb der Akte entfallen also in unseren 6 französischen Tragödien $24 + 31^1/_2 + 31^1/_2 + 129^1/_2 + 109^1/_2 = 328$ Verse oder 12 Prozent der Chorzeilen dieser Tragödien, was im Vergleich zu den 5 Prozent Chorzeilen der entsprechenden Äusserungen in den Seneca-Tragödien ebenfalls auf eine ausgedehntere Verwendung des Chores der französischen Tragödien innerhalb der Akte hinweist.

Ergebnisse.

Am Ende unserer Untersuchungen angelangt, können wir die Resultate derselben kurz dahin zusammenfassen, dass die Mehrzahl der französischen Tragödien aus der Zeit von 1552 bis 1561 hinsichtlich ihrer Komposition und Konstruktion mehr oder minder getreu nach ein und demselben Muster, dem der Seneca-Tragödie, gearbeitet sind. Selbst diejenigen Stücke, welche sich am weitesten von diesem Muster entfernen, wie z. B. der *Josias* oder die *drei Davidtragödien*, deren Verfasser in der an den Seignevr Philippe Le Brvn gerichteten Vorrede zu diesen Stücken[1]) ausdrücklich erwähnt, dass er sich nicht der für die Profantragödien üblichen Form anpassen wollte, doch noch sehr vieles an sich haben, was ebenfalls den Einfluss des Vorbilds der Seneca-Tragödie erkennen lässt; wir erinnern z. B. an das ausserordentlich starke Hervortreten des monologisierenden Elementes, das sich in diesen Stücken bemerkbar macht. Was insbesondere die sechs von uns eingehender untersuchten Stücke betrifft, so halten wir für sie die von Fischer [2]) für ähnliche Erzeug-

---

[1]) Des Mazures, *Tragedies* (1583), S. 8f.

[2]) Fischer, l. c., S. 42: „*Unter den Copien Senecas sind jene englischen Dramen zu verstehen, die sichtlich in allen wesentlichen Punkten der Diction, Construction wie Composition nach dem Vorbild Senecas geschaffen sind und damit naturgemäss dieselben ästhetischen Wirkungen anstreben wie Seneca. Dass überdies auch materielle Entlehnungen mit unterlaufen, sei es von Figuren oder Figurengruppen, Situationen oder Bruchstücken aus solchen ist fast selbstverständlich, fällt*

nisse der englischen Literatur verwendete Bezeichnung „Copien Seneca's“ besonders zutreffend.

Am meisten Freiheit hat sich verhältnismässig noch Jodelle gewahrt. Er hat die griechischen Tragödien gekannt und es ist nicht zweifelhaft, dass für ihn auch diese als Vorbild in Betracht kommen; aber ebensowenig ist es zweifelhaft, dass die Seneca-Tragödie auch ihm in erster Linie als Vorbild gedient hat. Der Einfluss der Seneca-Tragödien auf Jodelle ist grösser, als man nach den gewöhnlich über ihn und seine Dichtungen gefällten Urteilen anzunehmen geneigt ist. Er ist nicht nur abhängig hinsichtlich der Konstruktion und der Komposition, sowie hinsichtlich der Verwendung von Sentenzen, wie Kahnt gezeigt hat, sondern es lassen sich in seinen Tragödien auch Stellen finden, deren Inhalt teilweise so lebhaft an Stellen der Seneca-Tragödien erinnert, dass sich die Vermutung, es habe eine bewusste Nachbildung stattgefunden, unwillkürlich aufdrängt. Wir erinnern z. B. an die Einleitung des Monologes des Antoniusschattens, eine Nachbildung der Einleitung des Monologes des Thyestesschattens im *Agamemnon*.

La Péruse hat bei der Bearbeitung der *Medea* des Seneca zwei grössere Partien des lateinischen Originals, nämlich den grössten Teil des I. Akts und den Anfang des II. (die Verse 24—149), sowie den IV. Akt (die Verse 599—878) nicht benutzt, die erste Hälfte des II. Akts des lateinischen Stücks noch für seinen I., die zweite Hälfte des lateinischen II. Akts für seinen III., den lateinischen III. Akt für seinen IV., den lateinischen IV. Akt für seinen V. verwendet. ausserdem sowohl für seinen II. als auch für seinen V. Akt bei Euripides Entlehnungen gemacht. Wiewohl er sich also hinsichtlich der Behandlung und insbesondere hinsichtlich der Verteilung des Stoffes keineswegs strenge an Seneca gehalten, und ihm die Tragödie des Griechen neben der latei-

---

aber nicht so sehr ins Gewicht. Denn der enge Anschluss bezeugt sich vielmehr in der Nachahmung der Manier des Vorbildes, weil sich diese in ihrer durchgreifenden Wirkung auf das grosse Ganze erstreckt, als in mehr oder weniger verschämten Plagiaten, die eben nur verstreute Einzelheiten ausmachen.“



nischen *Medea* als unmittelbare Vorlage gedient hat, so weist die französische *Médée* hinsichtlich der Form, vielleicht mit Ausnahme der Scene zwischen dem Chore und dem Erzieher, doch nur sehr wenig auf, was speziell der griechischen Tragödie eigen wäre. Trotz der unmittelbaren griechischen Vorlage folgt sie doch in der Hauptsache dem Muster der Seneca-Tragödie.

Grévin lag nicht nur das Muster der Seneca-Tragödie im allgemeinen vor, er hatte auch noch ein Beispiel der Nachbildung derselben in seiner unmittelbaren Vorlage, dem *Julius Caesar* Muret's, vor Augen. Sein *César* kann hinsichtlich der äussern Form den Charakter der Seneca-Kopie eben auch nicht verleugnen. Ausserdem finden sich in demselben auch zahlreiche Anklänge an die Seneca-Tragödien, die freilich zum grössern Teile durch Vermittlung des lateinischen *Julius Caesar* in das französische Stück übergegangen sein mögen.

Die *Soltane* und ebenso auch der *Aman* müssen ebenfalls als Kopien der Seneca-Tragödien bezeichnet werden. Was die erstere betrifft, so finden sich, wie Venema gezeigt hat, in ihr insbesondern Ähnlichkeiten mit der lateinischen *Medea*, bzw. der *Médée* des La Péruse. Der Verfasser des *Aman* hat im Gegensatze zu Des Mazures, trotz des biblischen Stoffes seines Stückes, sich doch auch der Schablone der Seneca-Tragödie angepasst.

Anhang.

Es bleibt nun noch übrig, uns über die bisher gefällten, auseinandergehenden Urteile über das Verhältnis der beiden *Agamemnon* Toutain's und Le Duchat's zu dem lateinischen *Agamemnon* zu entscheiden.

Der erstere bietet eine ziemlich getreue Übersetzung des lateinischen Originals. Die Übersetzung ist in 5 numerierte Akte eingeteilt, der Beginn der einzelnen Scenen wird durch Voranstellung der Namen der in denselben sprechend auftretenden Personen angedeutet. Bühnenanweisungen fehlen wie in dem Originale. In der Liste der Personen des Stücks werden zwei Chöre *Le Chœur* und *Le Chœur des Grecs* verzeichnet. Wir haben in der folgenden Tabelle den einzelnen Scenen der Übersetzung die entsprechenden Partien des Originals gegenübergestellt.

Das lateinische Original zählt 1032 Verse; Toutain braucht zur Wiedergabe derselben 1415 Verszeilen; mithin stehen die Verszahlen der beiden Stücke, des Originals und der Übersetzung, in einem Verhältnis wie 3:4. Bei Seneca entfallen 405 Verse auf die vier Zwischenaktsvorträge am Ende der vier ersten Akte, 627 Verse auf die übrigen Scenen; bei Toutain 585 auf die ersteren, 830 auf die letzteren. Während also zur Wiedergabe von 100 Versen der Zwischenaktsvorträge ca. 144 Verse erfordert werden, werden zur Wiedergabe von 100 Versen der übrigen Scenen nur ca. 132 benötigt. Die Übertragung der Chorpartien dürfte überhaupt viel mehr Schwierigkeiten geboten haben, als die der andern

	Toutain			Seneca		
	Seite	Vers	Verszahl	Seite	Vers	Verszahl
Acte I.						
L'ombre de Thieste	1 r.—2 v.	1—78	78	209 f.	1—56	56
Le Choevr	2 v.—4 r.	79—156	78	210 f.	57—107	51
Acte II.						
Clytemnestre, la Novrrice	4 r.—7 r.	157—320	164	212 ff.	108—225	118
Aegiste et Clytemnestre	7 r.—9 r.	321—436	116	215 ff.	226—309	84
Le Choevr	9 r.—11 r.	437—544	108	217 ff.	310—411	102
Acte III.						
Evribat et Clytemnestre	11 r.—15 v.	545—796	252	220 ff.	392a—588	197
Le Choevr et Cassandre	15 v.—20 v.	797—1081	285	225 ff.	589—781	193
Acte IIII.						
Agamemnon et Cassandre	21 r.—21 v.	1082—1115	34	231 f.	782—807	26
Le Choevr	21 v.—23 v.	1116—1229	114	232 ff.	808—866	59
Acte V.						
Cassandre	24 r.—25 r.	1230—1285	56	234 f.	867—909	43
Electre	25 r.	1286—1295	10	235	910—917	8
Strophil et Electre	25 r.—26 r.	1296—1339	44	235 f.	918—952	35
Clytemnestre, Electre, Aegiste et Cassandre	26 r.—27 r.	1340—1415	76	236 ff.	953—1012	60
			1415			1032

Scenen. Auffällig mag erscheinen, dass die 102 Verse des Chorgesangs am Ende des II. Akts mit nur 108 Versen wiedergegeben werden. Man könnte vermuten, der Übersetzer habe Kürzungen vorgenommen. Das ist aber nicht der Fall. Die verhältnismässig geringe Verszahl der Scene in der Übersetzung findet ihre Erklärung in der ausserordentlichen Kürze eines Teiles der entsprechenden Verse bei Seneca.

Das Verhältnis der Übersetzung zum Originale soll durch Gegenüberstellung von Textproben noch näher illustriert werden. Wir wählen zunächst ein Bruchstück aus dem Monologe des Thyestesschattens.

Toutain (S. 1 r. f.).

L'Ombre de Thieste.

De Pluton enfernal laissant les caves sombres,
Je vien Thieste hors des Stigiennes ombres:
Je m'enfui des enfers, ie recule les Dieus,
Ignorant qui des dieus m'est le plus odieus.
D'horreur tressaut mon ame, et ma poitrine atteinte 5
Pantoisement me bat, d'aprehensive crainte.
Les Penates ie voi de mon pere, ains plutôt
Les Lares fraternels:
voici l'antique pôt
Soutien du toit doré de mon pere Pelope:
D'ici pompeusement l'Achiuienne trope 10
Voit elire les Rois: et dessus bancs dorés
Là se pompent assis les princes ensceptrés:
Plus bas est le palais, èt la voute Roialle,
Ici prent son repas la bouche Emperialle.
Je veus redeualler pourquoi m'aime-ie plus 15
Ici que sur les bords des enfernaus palus?
Que de voir vn fouët, et serpenteuse houpe,
Que le chien testes-trois baloie sus sa croupe:
Ou l'on voit Ixion d'un cordage massif 20
Lié, trainant sus soi vn rouët oppressif:
etc.

Als zweites Bruchstück wählen wir einen Teil des I. Zwischenaktsgesanges.

Toutain (S. 3 r. ff.)

Puis s'ensuit la triste Bellone, 115
Qui de sa main sanglante étonne
Les princes d'Erinne entachés:
Les noises sont tousiours suiuantes
Des Rois les orguilleuses tentes
Dont bien souuent ils sont touchés. 120
Combien que les armes s'apaisent,
Et les traisons des guerres cessent,

Seneca (S. 209).

Thyestis Vmbra.

Opaca linquens Ditis inferni loca 1
adsum profundo Tartari emissus specu,
fugio Thyestes inferos, superos fugo.
incertus utras oderim sedes magis:

en horret animus et pavor membra excutit: 5

video paternos, immo fraternos lares.

hoc est vetustum Pelopiae limen domus;

hinc auspicari regium capiti decus
mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro
quibus superba sceptra gestantur manu; 10
locus hic habendae curiae —
hic epulis locus.
libet reverti: nonne vel tristes lacus
incolere satius,
nonne custotem Stygis
tergemina nigris colla iactantem iubis?
ubi ille celeri corpus evinctus rotae 15
in se refertur,
etc.

Seneca (S. 211).

. . . . . . sequitur tristis 81
sanguinolenta Bellona manu
quaeque superbos urit Erinys,
tumidas semper comitata domos,
quas in planum qualibet hora 85
tulit ex alto.
licet arma vacent
cessentque doli

Toutes fois dessous sa grandeur
Vn fais chancelle, et sa fortune
D'vne charge trop importune 125
Renuerse bas la pesanteur.
La nef aiant le vent en poupe
D'vn calme Zefir' qui l'empoupe
Peu seure d'elle va voguant:
La tour, dont la cime pointue 130
Veut percer les flancs d'vne nue,
Voit contre soi tousiours grondant
L'orage:
et les troncs des bois sombres
Les monts annuitans sous leurs ombres,
Se voient souuent deracinés: 135
Et sentent foudres outrageuses
Les monts
et des fieures pesteuses
Les hommes grands sont assenés.
Au parmi des troupes menues,
Qu'on voit aux campaignes venues 140
Ensemble les herbes macher,
Sus toutes plaît haût la visée
Sus vne, entre autres auisée,
Pour son traict au blanc decocher.
Bref tout cela qu'a fait paroître 145
La fortune ell' le fait decroître,
Et tomber tout en vn moment:
Vn bien long temps pourra donc viure
Quiconques humble veut ensuiure
L'humble petit contentement. 150
Heureus qui d'vne multitude,
Suit la champétre solitude,
Nouant paisible tout vn iour
Dessus le bort d'vn gros riuage,
Loin de l'effroi de tout orage 155
Sans eloigner son petit tour.

Von dem *Agamemnon* des Le Duchat konnten wir nur ein Bruchstück, denselben Teil des Chorgesanges am Ende

sidunt ipso pondere magna
ceditque oneri Fortuna suo.

vela secundis inflata notis 90
ventos nimium timuere suos,

nubibus ipsis inserta caput
turris pluvio vapulat Austro,

densasque nemus spargens umbras
annosa videt robora frangi; 95

feriunt celsos fulmina colles,

corpora morbis maiora patent

et cum in pastus armenta vagos
vilia currunt, placet in vulnus
maxima cervix. 100

quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura levat.

modicis rebus
longius aevum est:

felix mediae
quisquis turbae parte quietus
aura stringit litora tuta 105
timidusque mari credere cumbam
remo terras propiore legit.

des I. Aktes, den wir von dem *Agamemnon* Toutain's mitgeteilt haben, ausfindig machen. Dieses Bruchstück der Tragödie des Le Duchat ist bei Du Verdier[1]) enthalten. Wir stellen auch diesem die entsprechenden Verse des lateinischen Originals gegenüber.

Le Duchat.

Aux Courts la lay de Bellone
Se trouue le bras sanglant,
Aux Cours Erynne espoinçonne
L'ambition du plus grand.
Erynne tousiours connuë
Des maisons qui sur la nue
Fieres ont leué le front:

Qu'vne heure a mises à fond

Bienque la guerre mutine
Ou la fraude n'y soit pas
La grandeur fond et se mine
Soubs son fais et tombe bas
De soy-mesme acrauantee,
Et la fortune euantee
Ne peut long temps sur son dos
Porter un fardeau si gros.
La Nef, qu'vn bon vent enleue,
Craint douteuse, son beau temps.
Plus hault vne tour s'esleue,
Plus est batue des vens.
Dans la forest ombrageuse
La tige est plus dangereuse
A rompre et prendre le saut,
Qui a le faiste plus hault.

---

[1]) *Bibliothèque* S. 389.

Seneca (S. 211).

...... sequitur tristis 81
sanquinolenta Bellona manu
quaeque superbos urit Erinys,
tumidas semper comitata domos,
quas in planum qualibet hora 85
tulit ex alto.
licet arma vacent cessent que doli,
sidunt ipso pondere magna
ceditque oneri Fortuna suo.
vela secundis inflata notis 90
ventos nimium timuere suos,
nubibus ipsis inserta caput
turris pluvio vapulat Austro,
densasque nemus spargens umbras
annosa videt robora frangi; 95
feriunt celsos fulmina colles,
corpora morbis maiora patent
et cum in pastus armenta vagos

La furtune rien ne leue
Que pour enfin l'abaisser.
L'humaine gloire est plus breue
Que le temps.
On voit passer
Toute chose à son contraire.

Heureux qui se peut retraire
Au moyen, et pres du bord
Singlant, tousiours nage au port.

Die Übersetzung Le Duchat's hält sich, wie man sieht, weniger getreu an das Original, als die Toutain's; es finden sich bei ihm insbesondere auch Lücken; in dem vorstehenden Bruchstück sind 5 Verse des Originals unübersetzt geblieben. Die nicht dem Chore zugeteilten Partien mögen wohl eine getreuere Wiedergabe gefunden haben. Nicht uninteressant ist, dass aus dem lateinischen *Chorus* bei Le Duchat, bzw. bei Du Verdier ein *Chœur des Philosophes Grecs* geworden ist; es wird nämlich bei Du Verdier das von uns mitgeteilte Bruchstück der Tragödie des Le Duchat mit folgenden Worten eingeleitet: «*En la Tragedie, Le Chœur des Philosophes Grecs dit ainsi.*»

vilia currunt, placet in vulnus
maxima cervix. 100
quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura levat.
modicis rebus
longius aevum est:

felix mediae
quisquis turbae parte quietus
aura stringit litora tuta 105
timidusque mari credere cumbam
remo terras propiore legit.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

MÜNCHENER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
H. BREYMANN UND J. SCHICK.
XXIV. HEFT.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES EINFLUSSES SENECA'S AUF DIE IN DER ZEIT VON 1552 BIS 1562 ERSCHIENENEN FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIEN.

VON

DR. KARL BÖHM.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.



